الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية
كلية الآداب و الفنون
قسم اللغة العربية و آدابها
جامعة مستغانم

أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ـ أهل الكهف أنموذجا ـ

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية و آدابها
التخصص: الدراسات الادبية المقارنة

من اعداد الطالبة:
زبالح فاطمة

تحت اشراف الاستاذة:
مسعودي فاطمة الزهراء

مستغانم 2016

اهداء

الحمد لله و الصلاة و السلام على رسول الله و على اله و صحبه الى يوم الدين أما بعد:

اهدي عملي المتواضع هذا الى الاستاذة المشرفة "مسعودي فاطمة الزهراء" حفظها الله.

إلى صديقتي و حبيبتي و نعم الصديقة " محمد باي فاطمة" التي لا انسى وقوفها معي وسندها لي و بذل جهدها الكبير في هذا البحث، أدعو الله أن ييسر لها أمورها و أن يزهر مستقبلها، و أن تنال رضا الله و الوالدين في الدنيا و الآخرة، و أن يكون الله معها أينما كانت، و أن يحفظها و يرعاها و يرزقها ما تترجاه منه إن شاء الله- أمين- و إلى كل صديقاتها اللواتي ساعدوها .

إلى الوالدين حفظهما الله وإلى كل عائلتي و إلى زوجي حبيبي"منصور" أرجو الله أن يرعاه وأن يوفقه و يحفظه من كل سوء، و إلى كل عائلته .

الى صديقاتي و رفيقات دربي زهرة- سميرة- نورة و كل الصديقات و الزميلات اللواتي عرفتهن، الى كل طلبة السنة الثانية ماستر تخصص "ادب مقارن".

الى كل من يحملهم القلب و لم يكتبهم القلم.

كلمة شكر

أشكر الله و أحمده الذي أمدني بالقوة و الارادة لإتمام هذا العمل المتواضع.

اتقدم بالشكر الجزيل و خالص الامتنان الى الأستاذة المحترمة و المحبة مسعودي فاطمه الزهراء و التي لم تبخل علي بتوجيهاتها ز نصائحها.

وأقدم جزيل شكري الى الصديقة الوفية و المخلصة محمد باي فاطمة التي كانت الرفيق الأسمى في مساعدتي لي ماديا و معنويا في بحثي هذا.

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم ومن تبعه إلى يوم الدين.

إن التيارات الفكرية شأنها شأن الأجناس و المدارس الأدبية، لها نفس الأهمية في الانتشار و الانتقال من أمة إلى أمة أو من أدب إلى الأدب، و المقصود بالتيارات الفكرية هي الحركات الفكرية أو المذاهب الفلسفية التي تكون وراء تيار أدبي معين تؤثر فيه ويكون لها من الأدباء من يعبر عن هذه التيارات الفكرية في أدبه، وهذا ما سنراه عندما نتحدث عن نشأة المذهب الرمزي أو المدرسة الرمزية في الأدب، وارتباط هذا التيار بمذهب فكري أو فلسفي،ثم ندرس هذه الفلسفة في أدبائها وكتابها وما أنتجوا من كتابات مسرحية أو قصصية ومدى تأثير هذين الاتجاهين الفكريين في أدباء من بلاد أخرى تكتب بلغة أخرى، فمثل هذه الدراسة التي تتعقب تيارا فكريا من خلال أدب مرحلة من المراحل في بلد وتأثير هذه التيارات الفكرية في أدب آخر هي من صميم دراسة الأدب المقارن الذي عني أساسا بوضع جوهر المقارنة بين الآداب المختلفة والسعي وراء نتائج هذه المقارنة يستدعي من الأديب المقارن أن يكون ملما بالثقافتين المختلفتين، ودارسا في أصول ومبادئ هذين الأدبين، ومن بين تلك النتائج نجد عاملي التأثير و التأثر خاصة عند الأدباء العرب المحدثين الذين قاموا بتلك الرحلات إلى الأمم الغربية قصد التطلع إلى أدبهم وفنونهم محاولين في ذلك التوسع في الأدب العربي وتحديده في صورة محكمة بعيدة عن النقل المباشر لتلك الأدباء،وأبرز أولئك الأدباء: الأديب الكبير" **توفيق الحكيم**" الذي يعتبر نموذجا هاما في مجال التأثر بالغرب، فقط ظهرت تجليات التأثر واضحة كل الوضوح في كتاباته، ونخص القول كتاباته المسرحية. والفن المسرحي يمثل الأداة الأمثل لتجسيد حياة الإنسان بمأساتها وفرحها بصراعاتها واختلاجاتها،وهو يقترب أكثر من فعالية اللمحة الاجتماعية

و الدينامكية التاريخية وذلك بإمكانيته الفنية في تجسيد الحركة وتصوير الصراع وتشخيص الإنسان.و يستطيع فعل ذلك وهو حي ويعمل ويتحرك ولهذا كان الفن المسرحي أكثر التصاقا بالإنسان في جوهره الكوني أو وضعيته الاجتماعية أو تطور الزمنية. و" توفيق الحكيم" أحد أقطاب جيل الرواد الكبار الذي جاهد في جعل المسرح العربي يحتل مكانة سامية في الأدب العربي.

وكما سبق الذكر إن الإكثار من استخدام الرمز من أكثر الظواهر الفنية التي تلفت النظر في تجربة الشعر المعاصر وتجربة الشعر الجديد، وهو أداة للتعبير، طبيعته غنية ومثيرة تتفرق ذراتها في فروع شتى من المعرفة في علم الديانات و الأنتربولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم اللغة نفسه. ولما كانت الرمزية قد أخذت شكل مذهب أدبي معروف في الأدب الغربي بوجه عام، وفي الأدب الفرنسي بوجه خاص، كان على الدارس

لهذا الموضوع،الرمزية في الأدب العربي أن يعرض حتما مفهوم الرمزية الغربية وأن يبين ما عسى أن يكون لهذا المفهوم في الأدب العربي في العصور المختلفة،إلى جانب المفهوم العربي للرمزية وغاية البحث تبين مظاهر الرمزية في الأدب العربي سواء كانت تلك المظاهر تندرج في المفهوم العربي للرمزية، أو تنخرط في سلك المفهوم الغربي للرمزية وتبين أسبابها ومقاصدها وقيمتها الأدبية،وصلتها بالمظاهر الأدبية الأخرى ومكانتها بين تلك المظاهر، وما اعتراها من صعود أو هبوط في تاريخ الأدب، ونخص بالذكر لهذه المظاهر الأدبية المسرح الذي يترأسه الفنان والمفكر والأديب توفيق الحكيم والذي اتخذ الرمز تجسيدا في مسرحه.فما هو الرمز؟ وما هي طبيعته؟ وأين تجسدت المقارنة بين الرمزية الغربية والرمزية العربية؟ والى أي مدى تأثر توفيق الحكيم بالمسرح الغربي؟

وقد اخترت موضوع أثر الرمزية الغربية في مسرح " **توفيق الحكيم**".لاهتمام الأدباء به، فكان هناك تأثير و تأثر و كذلك إعجابي بالموضوع لذلك أردت الغوص في خباياه و كشف أغوار المقارنة بين الأدبين. فقد قسمت بحثي هذا إلى فصليتن، فصل نظري و فصل تطبيقي و ملحق:

الفصل الأول: سأتحدث فيه عن مفهوم كل من الرمزية الغربية و الرمزية العربية، و أهم الخصائص و المعالم و الأسس الفكرية لكل منهما، وجماليات الصورة الرمزية وأقسامها، و في الأخير نقد المدرسة الرمزية.

وفي **الفصل الثاني**: سأتناول فيه أوجه التشابه و الاختلاف بين المدرستين" الغربية و العربية" من حيث الشكل و المضمون ثم لمحة عن المسرح الرمزي لفرنسا و خارجها، وبعدها أوجه التشابه و الاختلاف بين المسرح الغربي و العربي، ثم تحدثت عن الشكل الفني في مسرح " **توفيق الحكيم**" و أهم أشكاله و خصائصه الجمالية، و طبيعة الرمز في مسرحه، و بعد ذلك كانت المقارنة بين مسرح توفيق الحكيم و المسرح الغربي. ولا انس الملحق الذي كانت فيه ترجمة عن حياة الحكيم و ملخص لمسرحية "أهل الكهف."

و في ختام هذا البحث أصل إلى نتيجة و هي حوصلة عن بحثي هذا.

و قد أشرت إلى المصادر و المراجع في الهوامش، و لا يفوتني أن أوجه الشكر إلى كل من ساعدني على انجاز هذا البحث و اخص الذكر أستاذتي الكريمة و المحبة،و المشرفة على بحثي الأستاذة "**مسعودي فاطمة الزهراء**".

و في الأخير أرجو وان أكون قد أصبت في بحثي و قد قدمت ما يستفاد به و لو بقليل، و أن أكون قد وفقت في عملي. و الله ولي التوفيق.

تدخـل المذاهب الأدبية في الدراسات المقارنة بوصفها تيارات فكرية و فنية و اجتماعية، و قد مثل كل مذهب منها روح العصر الذي نشا فيه خير تمثيل، « فكان فيه بمثابة تيار عام فرضه العصر على صفوة كتابة المفكرين كي يستجيبوا لمطالبه، و يقودوا إمكانياته، و هذه المذاهب لدى دعاتها و ممثليها الحقيقيين ليست مفروضة عليهم من خارج نطاق الفن،لأنها صادرة عن اقتناعهم وولائهم لروح عصرهم و إيمانهم برسالتهم الإنسانية فيه.و قد ازدهرت هذه المذاهب في الآداب الغربية منذ أسفر عصر النهضة الأوروبي عن الاستقرار الرمزي، بما ساد فيه من أسس فنية و فكرية». (1)

ماهية الرمز: يتفق الجميع على أن الأدب عامة و الشعر بصفة خاصة هو الاستخدام الفني الإبداع الجمالي بكل المجهودات الحسية و العقلية و النفسية و حتى الصوتية للغة حية ثرية بكلماتها و دلالاتها عند الكاتب،الناقد،فهو يستعملها استعمالا مباشرا و ينظر إلى ممكناتها المجازية،ففي المجاز حياة اللغة و اتساعها و من هنا تمكن عبقرية الشاعر مثلا، و يضاف إلى ذلك ثقافته التي يستمدها منت خلال الحياة الخصبة القراءة المتنوعة،غير أن هذه اللغة سرعان ما تأخذ مستويات مختلفة حتى تكسب دلالات أعمق،و ابرز خاصية المستوى الرمزي يزيد الشعر جمالا و يغذيه بدلالات متعددة.

الرمز لغة:

الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس و يكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم من غير إبانة بالصوت أي هو الإشارة بالشفتين و قيل الرمز إشارة و إيماء بالعين و الحاجبين و الفم.

و الرمز في اللغة:« كل ما أشير إليه، مما يبان بلفظ و بأي شيء إشارات إليه بيد أو عين» (2)

- رمزته المرأة بعينيها،ترمزه رمزا أي غمزته.
- رمز,رمزا إليه:أي أشار إليه و أومأ.

و رمز بكذا: أغراه به و رمز إلى الشيء بكذا، دل به عليه، رمز القرية، ملاها، «

و الرمز و الرمز والرمز:الإشارة و الإيماء الرمز على ما يشير إلى الشيء بأخر (3)»

---

(1)- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن– إشراف عام :داليا محمد إبراهيم – تاريخ النشر، ط7 يوليو، 2006، ص297.

(2)- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، ط2، بيروت2000، ج6، ص223/222.

(3)- بطرس البستاني: محيط المحيط، لبنان، ط2. دس. ص251.

الجمع:رموز

الرمز و الرمز: الإشارة و الإيماء.

« و قد جاء في الموسوعة الانجليزية أن الرمز هو مصطلح أطلق على الموضوع المرئي الذي يمثل بالعقل تشابه شيء غير مرئي، ولكنه تحقق عن طريق الارتباط به أو التداعي»(1) Association

و نجد أن معجم اللغة الفرنسية يعرف الرمز على انه « إشارة ترتبط بالموضوع الذي نريد الكشف عن فكرته.»(2)

و قد أجمعت كل التعريفات السابقة على أن حصر الرمز ضمن إطار الدلالات و المشابهة التي تقوم بين شيء ينتمي إلى عالم المحسوسات و آخر ينتمي إلى المجردات.

الرمز اصطلاحا:

تضرب كلمة بجذورها بعيدا في التاريخ غير أنها تكاد تكون متشابهة المعنى عند معظمهم «ففي أصلها اليوناني تأخذ كلمة **"Symbole"** معنى القطعة الفخارية أو الخزفية التي كانت تقدم للضيف أو الزائر الغريب كعلامة عن حسن الضيافة و بالتالي تصبح هذه الهدية صلة الوصل بين العائلتين المضيفة و المضافة.»(3) أما في المعاجم العربية قد شرحت كما سبق الإشارة إليه كلمة الرمز على أنها الحركات التي تقام بها العينان و الشفتان لتوحي لمعنى حقي لا يؤدي لا ينبغي تأديته باللفظ الصريح فتكتم قسمات وجه هذا المعنى وتؤديه غامضا « كان الرمز للشفتين و الغمز للعينين». (4)

و من العلماء و الباحثين ما يرجع بدايات الرمز بوصفه مصطلحا و فكرا فلسفيا محضا.

و يرجع "محمد مندور" إلى إرجاعها لمثالية "أفلاطون" في محاولته لإنكار الوجود الحقيقي الخارجي للأشياء و يراها مجرد رمز للحقائق المثالية البعيدة عن العالم المحسوس و قد حاول الفلاسفة قديما إنكار كل ما هو خارجي للذهن البشري و بالتالي بحثوا عن وظيفة اللغة و توصلوا انه لا قيمة للغة في ألفاضها و إنما فيها ثمرة هذه الألفاظ من صور ذهنية.

---

(1)- Encyclopedia Butannica N21-year 1956 p 70 .

(2) ياسين الأيوبي: مذاهب الأدب، معالم وانعكاسات، المؤسسة الجامعية والنشر والتوزيع، دط، دس ص8.

(3)- ياسين الأيوبي: المرجع السابق، ص9.

(4)- ابن منظور: المرجع السابق، ص223.

(فوظيفة اللغة ليست نقل المعاني المحدودة أو الصور المرسومة الأبعاد «

و إنما هي وسيلة للإيحاء)»[(1)].

و تكون هذه الوظيفة بين قطبين أساسيين هما الأديب و المتلقي و ما يتولد بينهما من مشاركة وجدانية، و نقل الحالات النفسية بينهما، و هذا هو الحجر الأساسي في المذهب الرمزي.

وأول استخدام للرمز كان عند كهنة آسيا القدامى الذين استخدموه ليواصلوا معارفهم الدينية للطبقات الشعبية، و هنا يتضح استخدام الرمز في المجال الديني القديم المعبر عن شعائر و طقوس و قد وشح بالأسطورة.يقول" **بوفيه":** « الرمز نوع من التصفية الذهنية و هي الجوهر المركز لمفهوم ما». [(2)]

فالرمز ليس نقلا عن الواقع و إنما اخذ منه ثم تجاوزه و تكثيفه ليتخلص من واقع المادة ليرتفع إلى مجال التجريد و يقول" **فريز":** « ليس الرمز شيئا أو إشارة تتحدد و لكنه وسيلة فنية بها يسعنا أن نوحي أو نعبر عن أي حالة من الحالات النفسية كل ما في الكون ينزع أن يكون رمزا». [(3)]

و عرفت الرمزية على أنها ذلك الكم من الأدب المعاصر الذي يمثل جزئيا إسهاما من إسهامات الرومانتيكية على أساس مفهومها عن طبيعة الأدب بوصفه إبرازا للرؤية الداخلية للمؤلف بواسطة اللغة الرمزية« إن أية محاولة لتصنيف هذا النوع من أدب القرن الماضي عن طريق تعريفات أضيف من شانه أن يخلف مشكلة فرز»[(4)]

العديدة« التي استمع الرمزيون في ابتداعها جنوح الخيال، التعبيرية،Isms المذاهب التصويرية،...»[(5)]

---

(1)- حنيفي داود حامد: تاريخ الأدب الحديث، تطوره، معالمه الكبرى،ومدارسه، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، 1983، ص19.

(2)- محمد السعيد فاطمة الزهراء: العناصر الرمزية للقصة القصيرة، دار النهضة، د ط، مصر، 1984، ص 19

(3)- المرجع نفسه ص19.

(4)- فيرنرب-فريدريك-ديفيد هنري مالون: حدود الأدب المقارن، ترجمه و قدم له وعلق حواشيه ا.د.عبد الحكيم حسان، أستاذ الأدب المقارن بكلية دار العلوم- جامعة القاهرة- الناشر: مركز الحضارة العربية.ط.ع.1.القاهرة، 2003 ص629.

(5)- فيرنرب- فريدريك-ديفيد هنري مالون: المرجع نفسه، ص629.

«إن المدرسة الرمزية ظهرت في الأدب قي النصف الثاني من القرن التاسع عشر،إلا أن أصولها الفلسفية موغلة في القدم»(1) و بشكل منظم ظهرت في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، و لا سيما في الكتب الدينية، و في الآداب القديمة. و من الواضح أن هذه المدرسة اتخذت الرمز لغة للتعبير، و أسرفت في استخدام الإيقاع الموسيقي فابتعدت عن الوصف التقريري، لتغرق في ضبابية الصور الموحية, التي تومئ إلى الأشياء، و لا تسميها،
و تومض خلف المرئي, الذي تدجن عليه النظر, فالعالم الداخلي غني بكنوزه المخبأة, و لا يستطيع كشفها، أو التنقيب عنها، ذلك أن العالم الخارجي مسطح ولا يقدم إلا الصور المشوهة، القريبة المتناول، و الصور عبارة عن رموز و إشارات تربط بين المجهول من جهة و بين الكائن الإنساني من جهة ثانية، تماما كما في عالم المثل عند أفلاطون.
«و للقراءة الرمزية اتجاهان: أفقي و عمودي: و لكن الاتجاه الأول مردود، لأنه قريب و متداول و هش، و أما الثاني فهو المراد، و يتطلب مقدرة في فهم الأبعاد و الإشارات المرمزة الغامضة، و الغموض سمة رمزية تستحث العقل على التفكير»(2). و إذا كانت اللغة رموزا للعالم الخارجي و العالم النفسي، و كانت وظيفتها إثارة الصور المماثلة عند الغير أو إعانتهم على تكوين مثل تلك الصور، مما يشبه عملية النقل من نفس إلى نفس، فقد قال الأدباء الرمزيون بان معطيات الحواس متداخلة متبادلة و عبر **"بودلير"** عن هذه الفكرة بكلمة Correspondant أي التعادل أو التبادل، و لخص هذه الفكرة في بيت شعري يقول فيه « الألوان و الروائح و الأصوات تتجاوب»
Les Couleurs, Parfins et les sons se répondant.بمعنى أن كافة الحواس تستطيع أن تولد وقعا نفسيا موحدا.

ونلخص من هذا الاستعراض بان للرمزية ثلاث اتجاهات:

1-اتجاه غيبي خاص بطريقة إدراك العالم الخارجي و بالوجود الذهني الذي ينحصر فيه أو الوجود الفعلي.

---

(1)- د.محمد مندور: الأدب ومذاهبه، إشراف عام: داليا محمد إبراهيم، تاريخ النشر، يناير2004 م ص117.

(2)- د.بطرس أنطوانيوس: الأدب، تعريفه، أنواعه، مذاهبه المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان. ط1، 2013، ص336/335.

2-اتجاه باطني و هو السعي إلى اكتشاف العقل الباطن و عالم اللاوعي.
3- اتجاه لغوي خاص بالبحث في وظيفة اللغة و إمكانيتها، و مدى تقيدها بعمل الحواس «على نحو يفسح أمام الكاتب آو الشاعر مجال اللغة و تسخيرها لتأدية وظائف الأدب.»(1)

إن المذهب الرمزي هو أهم مذهب في الشعر الغنائي بعد الرومانتيكية,و قد ترك أثارا عميقة في الشعر العالمي.« فالرمز هنا معناه الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية و هو الصلة بين الذات و الأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية.»(2)

والمذهب الرمزي رد فعل للبرانسية، فالرمزيون يريدون أن يغوصوا بشعرهم في أعماق النفس،فلا يجرون وراء صور الطبيعة للخروج من نطاق الذات، و بينما صور البرناسيون صورهم الشعرية في صور تجسيمية، ليربطوا بين الشعر والنحت و الرسم،
و تعتمد الرمزية إلى تعبيرات و صور جزئية تتعاون في بنية القصيدة لكشف عن صورة نفسية دقيقة مستعصية، تستشير أدق خبايا النفس. و قد نجح المذهب الرمزي في الشعر وكان ذا اثر عميق فيه عند من أفادوا من وسائل الإيحاء الفلسفية أما في المسرح و القصة فقد كان نجاح الرمزية ضئيلا محدودا. «ومن ابرع من نجحوا في المسرحيات "**ماترلنك**" البلجيكي، و في القصة "**كافاكا**" التشيكي الذي كان يكتب بالألمانية.»(3)

والرمز الشعري كما يراه« **د.عبد القاهر الرباعي**»: «تفاعل بين مظاهر خارجية و مشاعر جماعية كونتها قيم دينية، و إنسانية و قومية و لكنه موجه بخلفية عقلية خاصة بمستخدمه مهمتها إلى جانب التعبير عن تلك المشاعر إبراز المزاج الذاتي و الطابع الشخصي له.»(4) و الرمز من أهم القضايا الفنية التي تواجه الشاعر و الناقد على السواء.قال «غوته»:«أن مشكلة في كل فن هي استخدام الظواهر أي الرموز لإنتاج شبه حقيقة أسمى.»(5)

(1)- د.محمد مندور: المرجع السابق. ص120/119.
(2)- د.محمد غنيمي هلال: المرجع السابق. ص315.
(3)- المرجع نفسه. ص317.
(4)- عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام،دط، الأردن1980. ص107.
(5)- كاودن: الأدب و صناعته، ترجمة جبرا- إبراهيم جبرا-مكتبة منيمنة بيروت، دط.196، ص162.

و كذا «ارشيباك» يقول: «إن الرموز في الشعر يمكن ابتداعها و الحق أنها تبتكر دائما و لكنها دون شك لا تبتدع بشكل إرادي .فان النية المجردة لا تستطيع أن تأتي برمز حتى ولو كانت هذه النية صادرة عن عقل الشاعر له عبقرية بيتس.»(1)

لذا استخدامه بلا ارادة انه كان في اللاوعي، و عندما يستخدم الشاعر كلمات مثل الريح، البحر، القمر،النجم...انه عندئذ يستخدم كلمات ذات دلالة رمزية.فالرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية, التي يعانيها الشاعر و التي تمنح الأشياء مغزى خاص.

و ينبغي أن تدرك بوضوح أن استخدام الرمز في السياق الشعري يضيف عليه طابعا شعريا، « بمعنى انه يكون لنقل المشاعر المصاحبة للموقف و تحديد أبعاده النفسية.»(2)

و استخدام الرمز ملكة أساسية في التفكير البشري «كان الإنسان البدائي» كما يقول الفيلسوف الألماني "ج.هيردر": « يرى شجرة عائلية تمتد فروعها العظيمة إلى السماء فتمتلكه الرهبة. و عندما تتحرك أغصانها يكاد يرى الخالق يتحرك فيخر ساجدا و يتعبد, و في هذه الحركة كانت بداية الانتقال من عالم الرؤية المحسوسة إلى عالم الفكر المجرد.»(3)

أي أن الإنسان في مراحل تطور الثقافة الإنسانية الأولى كان يتلمس طريقه وسط غابة من الرموز و الأساطير و الاستعارات نحو الأفكار المجردة.ل و كان الرمز وسيلته الأساسية لاستكشاف معنى الكون و الدلالات الروحية للأشياء المحسوسة.
و في مرحلة متقدمة تعلم الإنسان الأسماء و أصبحت الأسماء رموز التجارب حسية و تجارب شعورية.

---

(1)- ماكليش: الشعور والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوشي، بيروت، 1963، ص91.
(2)- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، ط5، بيروت. دس. ص200.
(3)- د.صليحة نهاد: التيارات المسرحية المعاصرة، هلا للنشر و التوزيع. الطبعة الأولى،1999 م، ص11-12.

والرموز نوعان هناك الجماعية المتوارثة و هي ما اسماه العالم النفسي الشهير يونج بالرموز الفطرية, تلك التي رصدها و ناقشها باستفاضة عالم الأجناس ج.فريزر في كتابه "الغصن الذهبي1922". «و هناك الرموز الفردية التي ترتبط بوجدان فرد بعينه و تكون نتائج تجاربه الخاصة. و تتمثل تلك الرموز في الحياة اليومية في عادة التفاؤل و التشاؤم من أشياء تختلف من شخص لآخر»(1) فالقطة السوداء مثلا قد تكون رمزا للخير عند شخص ما بينما تكون عند آخر رمزا لشر مستطير.

(1)- د.صليحة نهاد: المرجع السابق، ص11-12.

ترجمة عن حياة توفيق الحكيم:

سيرته: حياة الحكيم هي حياة فنان وهب نفسه للفن منذ حداثه سنه،«الرائد الاكبر للمسرح الحديث، الذي غذى الفن الدرامي وجعله فرعا هاما من فروع الادب العربي وخير دليل على ذلك اعماله المسرحية التي تربو على الخمسين باختلاف انواعها وشخصياتها، لذا كان جديرا ان يطلق عليه اسم "اب المسرح العربي"»(1)

اذن هو توفيق الحكيم « التي كانت ولادته بالإسكندرية سنة 1898 . من والد مصري في قرية " الدلنجات"إحدى قرى مركز "إيتاي البارود " بمحافظة البحيرة»(2) وقد كانت اسرته صارمة في تربيته وارادت ان توجهه نحو القضاء لكنه بطبيعته ميالا الى الفن والادب رغم اعتراض ابويه عن اتجاهه وميله. «وقد سمعت له رحلته الى فرنسا بالاطلاع على الفنون والآداب العالمية ومن اهمها المسرح فلما رجع اشتغل وكيلا للنائب العام في المحاكم المختلطة، ثم انتقل الى القضاء المختلط وفي سنة 1934 انتقل الى وزارة المعارف ليعمل مديرا للتحقيقات،ثم انتقل الى وزارة الشؤون الاجتماعية ثم استقال من الوظيفة ليعمل في الصحافة ثم رجع الى الادارة كمدير عام لدار الكتب.»(3) وخلال هذه الفترة لم يتوقف "توفيق الحكيم "من الكتابة في كتابات المسرح والقصة والمقال الادبي والاجتماعي والسياسي الا ان استقال من عمله الحكومي سنة1944 وذلك للتفرغ لأعماله الادبية والمسرحية .

(1)- الشيخ سلامة حجازي: رائد المسرح العربي، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، القاهرة، دط، 1968، ص42.

(2)- ضيف شوقي: حياة توفيق الحكيم: الموسوعة الحرة www.wikipidia.org.

(3)- الاستاذين أبا عوص احمد، الفاربي عبد اللطيف: المرجع السابق، ص432.

مؤلفاته وأدبه: قد يظهر لنا من خلال حياة الحكيم هذه انه رجل عمل ونشاط غير ان هذا غير صحيح فقد وهب نفسه للفن والادب منذ رحلة دراسته القانونية فترك الكثير من الاثار الادبية المتنوعة في الاساليب والكتابات كما ترك و بالأخص ذلك الارث الهائل من المسرحيات التي تنوعت بين الذهنية والاجتماعية واخرى تميل الى اللامعقول،« الف مسرحية " الضيق الثقيل " وبعدها اصدر رواية " عودة الروح متحدثا عن مصر،ولما انتقل الى فرنسا كتبروايته " عصفور من الشرق "، وبدا بتأليفمسرحياته الاولى "كالمرأة الجديدة" و الخروج من الجنة و "جنسنا اللطيف" متعرضا لقضية المرأة، و كتب من مشاكل المجتمع في روايته "يوميات نائب في الاياق" و الف مسرحياته الكبيرة "كاهل الكهف" سنة 1942، ثم بعدها "سليمان الحكيم" و "ايزيس" و اتجه نحو مسرح المجمع متناولا قضايا المجتمع كمسرحية "الايادي الناعمة" و الصفقة. »[1]

و في يوليو من عام 1987 غربت شمس من شموس الادب العربي الحديث و رمز من رموز النهضة الفكرية العربية، شمسا سيبقى بريقها حاضرا في العقلية العربية جيلا وراء جيل من خلال ذلك الرصيد الهائل في مجال الادب و المسرح الذي اضيف للمكتبة العربية فقد رحل نائب الارياف توفيق الحكيم عن عمر يناهز الثمانين بعد حياة حافلة بالعطاء عمادها الفكر و فلسفتها العقل و قوامها الذهن.

---

(1)- الاستاذين أبا عوص احمد، الفاربي عبد اللطيف: المرجع السابق، ص433

ملخص لمسرحية أهل الكهف- أنموذجا-

في هذه المسرحية صراع بين الانسان و الزمن و قد اقتبسها من القران الكريم، فأهل الكهف بعد ان ناموا عدة سنين يبعثون من جديد لكن الحياة في غيبتهم تغيرت و لم تعد لهم صلة بها ففضلوا العودة الى الكهف، يقول احد أبطالها "**مرنوش**": " ان الحياة المطلقة المجردة عن كل ماض و عن كل صلة و عن كل سبب هي اقل من العدم بل ليس هناك قط عدم، ما العدم الا حياة مطلقة. "(1)

و جاء في مقدمة الطبعة الفرنسية التي كتبها "**جاستونفييت**" مدير متحف الفن العربي والاستاذ " **بالكوليج دي فرانس**" تصديرا للترجمة الفرنسية لكتاب اهل الكهف في طبعتها الاولى عام 1940: " ان النص القرآني هو الوثيقة الوحيدة المؤكدة في الاسلام و هو يشير الى ان بعض الفتية و معهم كلبهم قد لجأوا الى كهف هربا من الاضطهاد، و فيه لبثوا ثلاثمائة عام و ازدادوا تسعا، غارقين في سبات عميق، ثم افاقوا(بعثوا). و قد اختلفت التفاسير حول معنى "الرقيم" فطبقا لبعض الروايات قيل ان هي الكتابة التي وضعت على باب الكهف او نحتت على الجيل، ة لكن الاغلب ان الرقيم اسم مكان و الظاهر ان عديدا من الاماكن في اسيا الصغرى و الشام، و قد تنازعت شرف نسبة هذا الكهف المشهور و اهله النائمين فيه الى هذه الاماكن"(2) و لكن توفيق الحكيم قد " اختار من بين هذه الاماكن "طرس" او "طرطوس"الحالية، كما اختار من النائمين ثلاثة هم: "مكسمليان" و "ماكلس" و "مارتنيان"بالأسماء التي وردت في بعض الكتب العربية القديمة، التي جعلت من مكسمليان"مشلينيا" و من "مالكس""يمليخا"، و من "مارتنيان""مرنوش"، و ربما كان للكتابة العربية و لحركة "النقط و التنقيط" و تغيراته و تنقلاته ما ساعد على تحريف الاسماء اما اسم الكلب "قطمير" فقد بقي على حاله لم يتغير في كل النصوص العربية."(3)
و هكذا صاغ توفيق الحكيم موهبته المعروفة حول هذا الموضوع هذا العمل الأدبي.

---

(1)- الأستاذين أبا عوص احمد، الفاربي عبد اللطيف: المرجع السابق، ص433

(2)- توفيق الحكيم: اهل الكهف، دار مصر للطباعة، سعيد جوده السحار و شركاه، مكتبة مصر، 3ش كامل صدقي، الفجالة، ص200/199.

(3)- المرجع نفسه، ص نفسها.

مفهوم الرمزية الغربية:

إن مصطلح الرمز كغيره من المصطلحات تعددت مفاهيمه,و اختلفت مناهج وآراء الباحثين و الدارسين في تحديد ماهيته.

و سنعرض مجموعة من المفاهيم لمختلف الباحثين الغربيين:
"فارسطو" يعرفه كما يلي:« أن الكلمات رموز لمعاني الأشياء أي رموز لمفهوم الأشياء الحسية أولا ثم التجريبية.»(1) و يقول أيضا: «الكلمات المنطوقة رموز الحالات النفسية و الكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة.»(2)
أما" **فرويد**" فيقول:« قيمة الرمز ذي دلالتها على الرغبات المكتوبة في اللاشعور نتيجة الرقابة الاجتماعية الأخلاقية.»(3)و في معجم اللغة الفرنسية: «الرمز هو الربط بين إشارة ترتبط بالموضوع الذي نريد الكشف عن فكرته.»(4)
ما سبق من المفاهيم نلاحظ أن المفهوم الأول يدور حول الدلالة و المشابهة القائمة بين عنصر ينتمي إلى عالم المحسوسات، و أخر ينتمي إلى عالم المجردات و هذا الرمز بمثابة واسطة أي يحيل من خلال المجرد إلى المحسوس أما" **فرويد**" فنجده يبرز الرمز كنتيجة للضغوطات الاجتماعية و الأخلاقية التي يمارسها المحيط على الفرد.
وهذه مرحلة أولى من تبلور مصطلح الرمز انتقل بعد هذا ليصبح كما قال" **بونيه**":« الرمز من التصفية و هي الجوهر المركزي لمفهوم ما.»(5) فالرمز ليس نقلا عن الواقع كما هو، بل انه تكثيف و تحوير العناصر الواقعية لنتخلص من الواقع المادة.
وترتفع إلى مجال التجريد، حيث يتحقق الإيحاء بالانفعالات كي يتم التعبير عن حالات نفسية تستعصي على التقرير مثل فكرة الموت.
و أما" يونغ":« يفترض أن الرمز هو دائما التعبير الذي نختاره يبدو أفضل وصف أو صياغة ممكنة لحقيقة غير معروفة على نحو نسبي، حقيقة ندركها و نسلم بوجودها والتصور الرمزي هو الذي يفسر الرمز بوصفه أفضل صياغة ممكنة لشيء مجهول نسبيا، فهو لا يمكن أن يكون أكثر وضوحا أو أن يقدم على نحو مميز.»(6)

---

(1)- فاطمة الزهراء محمد السعيد: المرجع السابق، ص19.
(2)- المرجع نفسه، ص20.
(3)- نفسه، ص نفسها.
(4)- نفسه، ص نفسها.
(5)- نفسه، ص نفسها.
(6)- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الكندري، دار الأندلس، ط1،1978، ص2.

إن الرمز حسب **يونغ** لا يماثل أو يختصر شيئا معلوما إنما يحيل على شيء مجهول نسبيا, انه أفضل صياغة ممكنة لهذا المجهول النسبي و في ضوء هذا التحديد يمكن القول أن الرمز يندثر إذا ما وجدت طريقة أخرى تفصله في الصياغة و التعبير و يمكن اعتبار الرمز تعبيرا يومي إلى معنى عام يعرف بالحدس.

و يرى" بول ميلور": «إن الرمز كان و مازال إبداعا إنسانيا يتجاوز الاصطلاح و التوفيق.»(1)

نجد أن ميلور يرد الرمز إلى الذات المبدعة في الإنسان مما يجعله يتجاوز أن يكون محصورا على اصطلاح معين.

(1)- عاطف جودة نصر: المرجع السابق، ص22.

معالم الرمزية الغربية:

يعتبر **"جيرار دونرفال Gérard de Nerval"** (1808-1855) الممهد الأسبق للرمزية «و بخاصة في كتابه اوهامChimères ، الذي وضعه ما بين 1853-1854، تحت تأثير و أن «حالة من حلم اليقظة الفائق الطبيعة»Etat de rêverie super naturaliste رأى المعاني الحقيقية في عالمنا تمكن خلق الأشياء المرئية و لا يستطيع اكتشافها و إدراكها إلا الشاعر، و يمكن العثور على كتابات رمزية. أو ذات منحى رمزي في عصور سابقة أيضا.

ومن الأدباء الذين ساهموا في نشر المذهب الرمزي بقوة **"ادغارالن بو Edgar Allan Poe"**(1809-1849)، و هو شاعر و كاتب أمريكي «كتب»، الذي «[1] و تعتبر خير «[2] التي نجدها مثلا جميلا عميقا للاتجاه الرمزي الخيالي«الغراب»قصيدة في شعره، فبدا غارقا في رؤاه، تكتنفه غلالة من الحلم «بو» دليل على المنهج الذي اتبعه والشوق، و القصيدة طويلة (مائة بيت)، و ذات لازمة تتردد فيها، و هي عبارة عن جملة و القصيدة غنية بالإيقاع «**نفر مور** أي أبدا، مطلقا.»كان يطلقها الغراب و يقول فيها: الموسيقي و مفعمة بالظلال النفسية الشاحبة.

"شارل بودلير هو **Charles Boudelaire"** (1821-1867) :

شاعر فرنسي، يعاني منذ صغره إرهاصات العقدة الاوديبية التي تحولت إلى نوع من العصاب، ذلك انه نعم بحنان أمه في طفولته، و أحس بدفء الحب في حضنها، حتى تمنى و لان « **اوبيك.**»أن لا يبتعد عنها، و لكنها تزوجت رجلا متزمنا و قاسيا، هو الجنرال **"بودلير"** رفض قبول الواقع المفروض عليه، انزوى في حلمه، و اعتبر هذا العالم مزيفا لا «المراسلات»يعكس الحقيقة، بل يخبئها خلف ظواهر الخادعة، فكانت قصيدته الشهيرة والشاعر يرى «يتحدث فيها عن الطبيعة التي بدت مختلفة تماما عن تلك التي تراها العين، الطبيعة الحقيقية لا التي تدجنت الحواس على رؤيتها كل يوم، و إذا كان العلم يدرس المادة دراسة حسية،فان الرمزية تدرسها من خلال وقعها و تأثيرها في النفس،هي حركة داخلية بعيدة عن ضوضاء العالم الخارجي.«[3]

---

(1) - د.بطرس انطوانيوس: المرجع السابق، ص 336.

(2)- د.مندور محمد: المرجع السابق، ص 125.

(3)- د.بطرس انطوانيوس: المرجع السابق، ص 338/337.

"فرلين Paul Verlaine" في أول عهده، برناسيا، و لكنه«**فرلين**»(1844-1896): كان رانبو « بعد اتصاله بArthur Rimbaud» (1854-1891) تحول إلى الرمزية و أوغل من أن حياته كانت مليئة بالمشاجرات العائلية، فكتب شعرا حزينا وعلى الرغم« فيها، التي كان فيها «أغنية الخريف»شفافا الذي كان يجري كنهر الأحزان. و عنوان قصيدته الإيقاع الموسيقي شعبي، و الشاعر يتأرجح في عصف الهواء، كما أوراق الأشجار الميتة في الخريف فالجرح في قلب الحشاعر، و أيام العمر المنصرمة و البكاء صور تهصر النفس برقة من دون أن تغرقها.»(1)

" مالرميStéphane Mallarmé "(1842-1898):

يعتبر" مالرمي" منظم الشعر الرمزي الأكبر، و تجربته في الشعر ما ورائية خالصة، إذ أنكر العالم المحسوس و راح يبحث عن عالم متأثرا بأفلاطون، و لطالما أنهك "مالرمي" نفسه من اجل معاينة عالم الغيب فعجز و سقط عند جدار التجربة، فحاول التعويض عن هذا العجز بالتقديم و التأخير و الحذف، و بفصل الفعل عن الفاعل، و كانت مشكلته تكمن في الألفاظ، فلم يتمكن من تحميلها الانفعالات و الإيحاءات المرجوة، و ابتعد في شعره عن نجد الموسيقى قد «النوافذ»ففي قصيدته التي عنوانها «النثرية،و وفر له الإيقاعات الصوتية تبدت كأنها عماد القصيدة، و تناول الطبيعة الخارجية، و لكنه اتخذها مطية و ومنطلقا للولوج إلى حالة النفس الداخلية، فالغاية ذاتية روحية، جمالية، و العبارات اختلاجات وجهشات تنسكب من الحروف و الأصوات و الموسيقى إذ تضيع في تداعيات الصور المرهفة، المحملة بالإيحاءات الرمزية.»(2)

---

(1)- د.بطرس انطوانيوس: المرجع السابق، ص340/341.

-(2)- المرجع نفسه، ص 341/343.

خصائص الرمزية الغربية:

1- رفض الواقع و التحري عن الحقيقة في قلبه:

«رأت الرمزية أن الواقع زائف في الدلالة على الحقيقة لأنه حجاب يسترها و يموهها، و يخادع الإنسان اليومي القاص و بهذا تقترب الرمزية من الصوفية، التي تعتبر العقل عاجزا عن إدراك الحقائق الكلية، و الرمزي الكبير هو صوفي كبير أو قديس، اجترح معجزة الاتصال بالغيب و استكشاف حقائقه.»(1)

2- التراسل: «قال **"بودلير"** بنظرية التراسل,و كررها **"مالرمي"**، و هي تدعو إلى رفض ما تقدمه الحواس، و نبذ معاني الفكر المستمدة من العالم المادي، باعتباره ذات مردود نفعي.و هي تصلح فقط للتعامل الخارجي في حياة الإنسان اليومية و لكن الشاعر الرمزي ينكر قيمها المثالية.»(2) فهو لا يهتم بشكل الوردة و لونها،و رائحتها، و إنما يهمه منها حالتها الروحية قبل أن تتدجن حواسنا على رؤيتها، و شمها، انه يرى الوردة بالتأمل و المعاناة، فيسقط قناع اللون، و الشكل و تتمازج معاناة الحواس معا لتقدم رمزا لوردة مثالية، لا تمت إلى العالم المادي بصلة.

3- وحدة الحواس: «تشترك الحواس في المعاناة، و بتغاير عمل كل حاسة عما هو عليه في العالم الواقع، فلا تعود العين للنظر و اللسان للذوق، و اليد للمس، بل يصبح بإمكان الشاعر الرمزي أن يحس الضباب فاترا**(رامبو)**،و يرى زهور البحر بكؤوسها الصفراء، فانه عالم مختلط الحس و المشاعر.»(3)

4- ليس التشبيه و الاستعارة رمزا: ليس التشبيه رمزا لأنه لا يرقى إلى التعبير الفني باعتباره انه يفصل بين المشبه و المشبه به بجدار مادي، و يقوم على الافتراض و الجزئية, فلا ينقل جوهر الحقيقة، بل يوهم بها و يدنيها إلى الحواس الخادعة فيبعدها بذلك عن غموضها،و إذا كانت الاستعارة أرقى منه، إلا أنها على كل حال تتولد منه، و تلجا إلى مدلولات واقعية لتقرب الفهم المبتذل و الرمز لا يتوسل المقارنة، و لا يشبه شيئا بآخر بل يكتشف وراء الحقائق الحسية المبذولة، لأنه يرفض ما تقدمه الحواس و يغوص إلى باطن الأشياء بالرؤيا.

---

(1)- د.بطرس انطوانيوس: المرجع السابق، ص344.

(2)- المرجع نفسه، ص نفسها.

(3)- نفسه، ص345.

5- الصورة: «يرفض الرمزي الفكرة لأنها وليدة العقل الجاف،لا المعاناة، و العقل البارد لا ينفع, يبحث بوعي ووضوح عن المعادلات المنطقية، و الشعر شعور و إحساس يرى الصور فلا يخضعها لعمل الذهن، بل يستوحي منها الإيحاء، و الصور مختلفة و متفاوتة في المرتبة و القيمة، و صحيح أنها أرقى من الفكرة و لكنها إذا تولدت من التشبيه و الاستعارة أو الكتابة، تبقى دونية و مرفوضة، و إن المطلوب أن تكون رمزية في الشعر، غامضة، تتخطى تخوم النفس الخارجية إلى الباطن.»(1)

6- الغموض، لا الوضوح و لا الإبهام و التعمية: «تؤثر الرمزية الغموض في التعبير وهو غموض تعانيه النفس، و لا تفهمه و لكنه ليس إبهامه مغلقا، أو تعمية، و إنما هو حال طبيعية كانت لصيقة بالنفس، في بدء خلقها، و ينبغي بالنسبة إلى الرمزي أن تكون التجربة الشعرية غامضة، حتى تكون مبدعة و خلاقة، و بعيدة عن النثرية و التقرير،
و تساعد الموسيقى و الألوان و الظلال في خلق الصورة النفسية ذات الغموض الموحي.»(2)

7- الإيقاع و الجرس: مما شك فيه أن الرمزيين تأثروا بموسيقى **فاغنر "Wagner "** (1813-1883)، و اعتبروا الموسيقى مثالهم الأعلى، لأنها أفضل وسيلة للتعبير عن حالة الغموض، بدليل أنها تبدع رؤى و صورا و أحوالا، تترك أثرا في السامع و تهيئه لتقبل النشوة الفنية، و الشعر اقرب إلى الموسيقى منه إلى فن آخر، و قد تكون النغمية في الوزن أو في الجمل أو في توزيع الحروف و تآلفها، أو في النفس.

8- اللغة الخلاقة: «الشاعر الرمزي يشبه الطبيب الجراح الذي يشرح اللفظة و يحولها من أداة إيضاح و تفاهم إلى أداة إيحاء،و قد يكون له قاموس خاص بالألفاظ المستعملة كما فعل **"مالرمي"** فيختار منها مايراه قادرا على بث الانفعال و الإيحاء الغامض، فالشاعر **"فرلين"** كان يهمل اللفظة النثرية فلا يدخلها في شعره لأنها عاجزة عن أداء الجرس الموسيقي و عن إضفاء حالة الغموض المطلوبة في مخاض الولادة الشعرية.»(3)

9- الشمولية: «التجربة الرمزية وحدة متكاملة و تامة، تستنفد طاقة الشاعر القصوى بكد ومعاناة، و بالتالي فان كل محاولة ناقصة لا تقي بالغاية المنشودة و لا تبصر القصيدة النور إلا بعد مكابدة شاقة و مريرة.»(4)

---

(1)- د.بطرس انطوانيوس: المرجع السابق، ص345.
(2)- المرجع نفسه، ص346.
(3)- نفسه، ص347.
(4)- نفسه، ص نفسها.

موضوعات الرمزية الغربية:

تناول الرمزيون في أدبهم الطبيعتين الخارجية و الداخلية فتحدثوا عن الليل و النهار و المطر و الغيوم و فصول السنة ، و الطبيعة الجغرافية،بجبالها و اودائها، و سهولها و طيورها و أنهارها و بحارها، وعن السماء و ألوانها، و كل ذلك من اجل الوصول إلى انعكاساتها و أصدقائها في نفس الإنسان، «وأن لهذه الموضوعات ما يلائمها في نفس الشاعر الرمزي من صراعات نفسية محتدمة، و الواضح عند هؤلاء يتوسلونها للغوص في ما وراء الظاهر.»(1)

و يحتقر الرمز يون الشعر الذاتي الذي يترجم الأمور مباشرة و لا يستعين بقوة كونية لاستشعارها في ترجمة الأشياء.

«وقد يلجا الرمز يون إلى الأساطير يستمدون منها موضوعاتهم لأنها حقل خصب للخيال و للرمز، و منزهة عن التفسير المنطقي الجاف، و لهذا نراهم يعمدون إلى ربط لغتهم بلغات قديمة ذات مدلولات خاصة في تصوير الطقوس و الشعائر و الأحلام.»(2)

(1)- د.ياسين الأيوبي: المرجع السابق، ص36.

(2)- د.بطرس انطوانيوس: المرجع السابق، ص343 /344.

الرمز في الفن و الأدب:

الرمز في الفن و الأدب له نفس الوظيفة فهو وسيلة لتجسيد و توصيل التجربة الفنية في صورة مكثفة و مركزة لها نفس الشحنة الشعورية التي تميز التجربة. « فاستخدام الرمز في الأدب يعود إلى بداية الأدب نفسه. إلا أن الوعي النقدي بالرمز كوسيلة أدبية فعالة لم يتبلور حتى القرن التاسع عشر.»[1]

« لقد حاول عالم اللغة الإغريقي "فولجنتياس" في القرن السادس بعد الميلاد أن يحدد البعد الرمزي في أعمال" فيرجيل" خاصة قصيدة الانياذة التي وصفها بأنها قصة رمزية تمثل تطور حياة الإنسان من الطفولة إلى الكهولة، كما حاول أن يكشف البعد الرمزي في الأسماء عن طريق تتبع اشتقاقها اللغوي, كذلك حاول الكثيرون من علماء الفقه و اللغة في العصور الوسطى وصف و تحليل رمزية الكتاب المقدس و تقسيم رموزه إلى رموز لها دلالات مباشرة حسية و رموز لها دلالات روحية تتخطى عالم الحواس مثل رموز الماء و الشمس و مدنية القدس.»[2] ثم جاءت محاولة دانتي الشهيرة لتحديد المستويات الرمزية في قصيدته الخالدة الكوميديا الإلهية، و حتى في القرن الثامن عشر و كان عصر العقلانيين و التنوير « نجد عالم اللغة الايطالي **"جيارمبارتيستا فيكو"** يحاول تأكيد أهمية الرمز و الاستعارة والأسطورة في تطور الفكر الإنساني»[3]، و بالرغم من أن أدباء العصور الوسطى و عصر النهضة و القرنين السادس و السابع عشر قد استخدموا الرمز و القصة الرمزية في أعمالهم بإبداع شديد حتى أن مسرحية العاصفة التي كتبها "شكسبير" في أوائل القرن السابع عشر يمكن اعتبارها بحق أبدع عمل درامي رمزي على الإطلاق.

(1)- د.صليحة نهاد: المرجع السابق، ص12.

(2)- المرجع نفسه، ص نفسها.

(3)- نفسه، ص13.

الأسس الفكرية للرمزية:

سادت تيارات الفلسفة التحليلية العلمية و الفلسفية العقلانية و الفلسفة النفعية القرنين السابع و الثامن عشر, و كانت هذه الفلسفات تعتمد على افتراض أساسي نبع من نظرية **"جون لوك"** ثم نظرية **"ديكارت"** في المعرفة. كان هذا الافتراض الأساسي هو أن العالم الخارجي موجود وجودا موضوعيا بصرف النظر عن العقل المتلقي و في ظل هذا الافتراض تأكدت فكرة الفن كمحاكاة لهذه الحقيقة الموضوعية البالغة الدقة، أي أن الفن أصبح مرآة لهذا العالم الخارجي الموضوعي، «وفي ظل مبدأ المحاكاة هذا اضمحلت أهمية الرمز كوسيلة أساسية في التعبير الشعري، و أصبح مجرد حلية جمالية يمكن الاستغناء عنها، إذ انه عندما تصبح كل الأشياء واضحة و محددة ومفهومة لا تكون هناك ثمرة ضرورية لان نلجأ للإيحاء عن طريق الرمز، ثم جاء **"إيمانويل كانط"** ليحطم هدا الافتراض تقول نظريته أن العقل البشري هو قوة خلاقة تعاد صياغة الظواهر الخارجية من خلالها، و ما المعرفة إلا حصيلة نشاط العقل و أعماله في الظواهر الخارجية. و بالغ أتباع **كانط** في تفسير فلسفته هذه حتى تبلورت في الفلسفة المسماة بالمثالية الذاتية.»(1) أي أن الحقيقة هي مجرد أفكار لا دلالة لها في عالم خارجي محسوس حيث أن العالم الخارجي المحسوس لا وجود له منفصلا عن النفس البشرية إنما هو في قول الفيلسوف **"فيشته"**: «الامتداد اللاواعي للنفس البشرية الواعية ينتظر لحظة الوعي حتى يكسب معناه.»(2) و كان لأفكار المثاليين الألمان عن عضوية القصيدة و استقلالها الكامل
و اقترابها من الموسيقى اثر مباشر في بزوغ فكرة الفن للفن، تلك الفكرة التي كانت ركنا أساسيا من أركان الرمزية.

---

(1)- د.صليحة نهاد: المرجع السابق، ص15/13.

(2)- المرجع نفسه، ص نفسها.

ظهور المدرسة الرمزية في فرنسا في مجال الشعر:

لقد ظهرت الرمزية في مراحل زمنية متتالية، وعلى أيدي أدباء عديدين قام كل منهم على حدة ببلورة بعض من المبادئ و الأفكار التي كونت النظرية الجمالية التي عرفت فيما بعد بالرمزية، و نلخص هذه المبادئ كما يلي:

- رفض مبدأ محاكاة الطبيعة فالطبيعة كما وصفها« **بودلير** » هي ستار يحجب العالم الروحي الحقيقي، و الوسيلة الوحيدة التي تمكننا من رؤية لمحات من هدا العالم الساحر.

- الاعتقاد بان جمال العالم المحسوس هو انعكاس للجمال العلوي النوراني، فالعالم المحسوس إذ ما هو إلا غاية من الرموز في وصف **"بودلير"** و كل شيء فيه له معنى رمزي يربطه بعالم الروح.

- رفض العقل و الإيمان بان ملكة الخيال هي الملكة الوحيدة التي تمكن الإنسان من إدراك الحقيقة أو كما قال الشاعر **"بليك"**: « إن الخيال هو الملكة التي يكشف لنا عن طريقها الخلود.»[1] و المقصود بالخيال هنا هو المقدرة على استنباط المعاني الرمزية الكامنة في الظواهر الحسية.

- « الإيمان بوحدة و عضوية العمل الفني و استقلاله، بان كل عمل فني جيد هو تركيبة رمزية معقدة تعبر عن حقيقة روحية فريدة.

- محاولة استكشاف مشاعر و حالات نفسية جديدة كمادة للشعر عن طريق ممارسة الانحلال و تناول الخمور و المخدرات و عن طريق التصوف و التعمق في العلوم الروحانية و الغيبية التي ازدهرت في فرنسا حينذاك.

- الإيمان بان عملية الخلق الفني هي عملية واعية تستغرق كل قدرات و ملكات العقل.»[2]

- الإيمان بضرورة الاعتماد على الإيحاء بدلا من التقرير أو الإشارة المباشرة مع استغلال الموسيقى الكامنة في الكلمات يقول **"مالارميه"** : «إن التقرير يفقدنا ثلاثة أرباع متعة القصيدة. إن المتعة الحقيقية تمكن في التخمين شيئا فشيئا، لذا يجب أن نوحي بالشيء و أن تتجنب التقرير المباشر.»[3]

---

(1)- د.صليحة نهاد: المرجع السابق ص19.
(2)- المرجع نفسه ص20/19.
(3)- نفسه، ص22.

« لقد كانت الكلمات عند **"مالارميه"** أكثر من إشارات لها دلالات كانت وسائل إيحاء واعتبرها وسيلتنا للدخول إلى العالم المثالي.

- محاولة تقريب الشعر من الموسيقى، لقد وصف" **بول فاليري**" المذهب الرمزي عام 1920 بأنه المذهب الذي حاول أن يحقق للشعر نقاء الموسيقى و استقلالها عن أي شيء خارجها، و توحد الشكل و المضمون فيها.

- استخدام لغة تعتمد على المفارقة، و التقابل و التضاد، و الصور و الاستعارات الغريبة وتداعي الأصوات و المعاني. مما تمخض عن تركيات لغوية غير مألوفة لا تخضع لقواعد ومنطق اللغة التقليدي.»(1)

(1)- د.صليحة نهاد: المرجع السابق، ص23/22.

مفهوم الرمزية العربية:

تناول علماء البلاغة العربية الرمز في مؤلفاتهم فقد افرد الحسين بن وهب الكاتب في كتابه نقد النثر "المنسوب خطا لقدامة ابن جعفر (ت337)" بارا للرمز و رأى أن استعمال الرمز في الكلام" فيما يريد طيه عن كافة الناس و الإفضاء به إلى بعضهم" و هو بذلك يفسر على انه اصطلاح مشترك بين المتكلم و المتلقي وقد أورد القرءان الكريم دلالة الرمز، قال تعالى: " آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا."[1] و قد وضع ابن رشيق(ت456) الرمز في إطار الكناية و جعلها من أنواع الإشارات و حدده بأنه "الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم ثم استعمل حتى صار الإشارة " كقول أبي نواس يصف يوما مطيرا.

و شمسه حره مخدرة *** ليس لها في سمائها نور

فالرمز إشارة و إيماء بالعينين و الحاجبين و الشفتين و الفم، و هو ما يشير إلى معنى خفي، و أن تشير بكلمة لها مدلول خاص إلى معنى في خيال الأديب، فالرمز عند البلاغيين كتابة قليلة الوسائط خفية اللوازم، فتشير إلى قريب منك بأسلوب خفي.

"إن الرمز كلمة تتضمن التشابه الموجود بين الرمز و الشيء المحسوس المشار إليه لوجود علاقة سببية بين الرمز و المرموز أحست بهما مخيلة الرامز، و كثيرا ما يتخذ الرمز كمظلة كلامية يستتر تحتها الأديب خوفا من سطوة السلطة و قهر الجبروت، فهو فضاء رحب يمكن أن يعبر فيه الإنسان عن مكامن نفسه دون أن يحس بالحرج."[2]

---

(1)- سورة آل عمران:الاية41.

(2)- عمارالهمالي نجاة: الصورة الرمزية في الشعر العربي الحديث، شعر خليفة التليسي نموذجا، الناشر: مجلس الثقافة العام 2008م. القاهرة. ص47/46.

خصائص الرمزية العربية:

ا-الواقع المادي و التشبيه: لقد جرب الشعراء تخطي المحسوسات و التطاول على العالم النفسي, فكان خطه من النجاح يتفاوت بين مرة وأخرى، تبعا لسطحية المعاناة، أو عمق وعلى كل حال فانه وفق أحيانا في التشبيه، فارتقى من التقرير المحسوس إلى شيء قريب من الواقع النفسي، و لكنه ليس نفسيا بعد يقول "عنترة" في حصانه:

« فازور من وقع الفنا بلبانه *** و شكا إلي بعبرة و تحمحم

لو كان يدري ما المحاورة اشتكى *** و لكان، لو علم الكلام، مكلمي»(1)

لقد نقل "عنترة" حصانه، من واقع الحيوان إلى عالم الإنسان الأرقى، فأعطاه أبعادا ما كانت له، و كذلك فعل "طرقه بن العيد" حين تسلط عليه جمال الوجه لدى يلك المرأة فسكب عليه الفا من السماء، من الشمس.

صحيح أن الصورة لم تتخلص كليا من كثافة عالمها المادي إلا أنها سمت عن مثيلاتها الجاهليات في التشبيه و الاستعارة يقول" طرفة":

« ووجه كان الشمس ألقت رداءها *** عليه، نقي اللون لم يتخدد

ولم يستطع الجاهلي العبور العالم الرمز الغامض، و ظل مسمرا إلى ارض الواقع. وإن "طرفة" لم يتمكن من تذويب جمال الشمس في وجه المرأة الجميل، فظل يفصل بين الصورتين ب "كان" أداة التشبيه، و الرمز يون يقبحون وسيلة التشبيه لأنها تجسد وثن العقل، و تبعد الشعر عن الدهشة، و تفرض عليه يقين المادية الخارجي.»(2)

ب- الاستعارة : لقد وفق الشعراء في استعمال الاستعارة، و هي أرقى منه فنا، آذ تتخطى المقارنة و المعادلة والتخمين إلى نوع من الحلول في الشيء بالفعل، لا بالافتراض، من ذلك قول "امرئ القيس" مخاطبا الليل:

"فقلت له لما تمطى بصلبه *** و اردق إعجازا وناء بكلكل»(3)

لقد نقل حركات الجمل، و أعطاها لليل، فتمت له الرؤيا الشعرية، إذ تحول الليل إلى حمل أسطوري. لا حدود لحجمه ينوء بكلكله، و يبرك على الأرض، و الصورة هنا على الرغم من مادياتها، فإنها تفر من أغلال العقل لأنها تولدت من إرهاصات الشاعر النفسية.

---

(1)- د.بطرس انطوانيوس: المرجع السابق، ص348 /349.

(2)- المرجع نفسه، ص349 بتصرف.

(3)- نفسه، ص350.

ج- الكناية: « إن الكناية تعبير فني راق، يدنو من روحانية التجربة الشعرية، فهي تنطلق من الواقع، أو تلمح إليه لكنها تنطلق بشكل يداور و يناير لتغوص في أبعاد مترامية المسافات من رهافة الشعر، من دون أن يقرنها الشاعر بظاهرة أخرى لتقريبها من الإفهام و الإدراك»(1). و الكناية هي المشبه به و تحمل في دلالتها المعنى المراد من استعمالها فتتخطى حدود المعلوم السهل, لتطل على الرمز من دون أن تنصهر فيه.

(1)- د.بطرس انطوانيوس: المرجع السابق، ص350.

الرمزية في الشعر العربي المعاصر:

الرمزية بحق هي حركة روحية صوفية تستبطن العالم، و تنفر من عمل العقل و المنطق و الحس، و لأنها كذلك فهي تفرض على الشاعر أن يتموت عن العالم الخارجي ولا نكاد نعثر في أدبنا الحديث على شعراء عاشوا في صميم هذه التجربة الحدسية بشكل كلي غير أننا نعثر على ومضات رمزية مبعثرة هنا و هناك، و قد بالغ عدد من الدارسين و قالوا إن شعر« بشر فارس»(شاعر مصري من أصل لبناني).
و يوسف غصوب، و سعيد عقل، و الياس أبي شبكة و سواهم انطوى على رمزية واضحة، و لكن إذا تبحرنا في شعر هؤلاء وجدنا أبياتا قليلة في شعرهم تعكس ملامح هذا المذهب، و ليس لمجرد أن نقع على بيت واحد في القصيدة، تتراسل فيه الحواس، لو يلامس فيه الرمز حدود الرؤيا، نقول إن القصيدة بكاملها رمزية.

وإذا سلمنا بان الرمزية تراوحت بنسب متفاوتة في أدبنا « يمكن القول انه ليس لزاما على أدب امة ما أن يكون نسخة طبق الأصل عن أدب امة أخرى، لان لكل شعب معطياته و خصوصياته، و أسلوب في التعبير و إذا ما سلطنا الضوء على نتاج بعض أدبائنا توضحت الصورة، و انتقلنا من العام إلى الخاص.»(1) نذكر على سبيل المثال مايلي:

1) سعيد عقل و الرمزية: « تأثر سعيد عقل بالشاعر الفرنسي« بول فاليري» ترفده ثقافة واسعة و عميقة، فمهد لكتابة الشعر بدراسات و بحوث كان ينشرها أو يلقيها محاضرات ودروسا»(2) وأول شعر قاله تناول المرأة والحب والورد، و اعتبر الشعر وليد اللاوعي، إذ تجتاح التجربة كيان الشاعر للحظات، فتنبثق الصور تلقائيا، بعيدا عن رقابة العقل،
و يقول د.ياسين الأيوبي:« معول سعيد عقل في هذا كله مقولة للكاتب الفرنسي شارل باللي (1865-1947) الناقد و المنظر في آن واحد»(3) و المقولة هي: « بشكلCharles Bally لا واع تنتقي الألفاظ التي هي اقرب إلى الفهم أو افعل في الذهن.بشكل لا واع تحت لنا لحيانا صيغا جديدة ما كانت يوما في اللغة و ما تدري أي أصول مكتنفة بالسر راحت توحيها إلينا في تلك الهنيهة...»(4)

---

(1)- د.بطرس انطوانيوس: المرجع السابق، ص352.
(2)- د.ياسين الأيوبي: المرجع السابق، ص 236.
(3)- المرجع نفسه، ص 237.
(4)- سعيد عقل: المجدلية، المكتب التجاري، ط2،1960 ، ص15، عن ياسين الأيوبي، ص237.

يقول« د.أنطوان غطاس كرم» إن «سعيد عقل» اقتبس نظريته من شعراء و نقاد رمزيين، و بخاصة من الأب" **بريمون**" في كتابيه: "الشعر الصافي" "ونظرية الفن للفن" و من الشاعر "**بول فاليري**"، و لهذا استطاع أن يطبق معظم مقومات الحركة الرمزية في شعره من نغمية، و غموض و إيحاء و تراسل للحواس، و سوى ذلك. و من الأبيات التي تشير إلى المذهب الرمزي عنده قوله في "المجدلية" ص43:

نغمة أذنت و صحو أضاء *** في محيا هيمان من نعماء «

تتراءى فيه الأماني زرقاء *** وتفني عبر الرؤى بيضاء

نزهة للعيون تغوى بـه *** وهما و تنهد دونه إعياء »[1]

ومما لا شك فيه أن الصحو المضيء، و الأماني الزرقاء، التي تفنى عبر الرؤى البيضاء، و نزهة العيون التي تنهد إعياء و تعبا، صور رمزية غارقة في غموض موح.

2)جبران و الرمزية:

قيل الكثير عن رمزية أدب جبران، و من ذلك يقول "**مارون عبود**": " إن فيها بياض الثلوج، و خضرة المروج، و اصفرار البيادر و أنين المعاصر، و شقشقة العواصف... و نواح الهاوية و زمجرة الأودية، و ثرثرة الينابيع، و عريدة الأنهار، وهلهلة الضباب...فاشتعلت حافات عبارته، و أرسلت نورا ونارا و موسيقى...و ربما لكللك أردف مارون عبود، فقال انه مؤسس مدرستين في لغة الضاد: الرومنتيكية و الرمزية»[2]

و أيد" **د.إسماعيل ادهم**" رأي "**مارون عبود**" فقال: و في كتابات جبران ظهرت الرمزية للمرة الأولى في الأدب العربي الحديث مختلطة بنزعة رومانتيكية تخييلية.

و مما لا شك فيه، أن في كتابة جبران موسيقى، قد لا نعهدها في أي كتابة أخرى حتى قيل عن بعض نثره، أو عن معظمه، انه شعر مرسل أو شعر منثور، و يضاف إلى ذلك لجوؤه إلى الرمز، في شعره و نثره، و من عناوين كتبه، تتبدى هذه الظاهرة بوضوح "العواصف"، "**آلهة الأرض و السماء**"، "**رمل و زبد**"..."وغالبا ما يصدع جبران صوره الرمزية باللجوء إلى التشابه المتتالية، و تأثره ببعض الكتاب الغربيين مثل" **نيتشه**" الألماني و غيرهم ساعده في جنوحه أحيانا نحو الكتابة الرمزية.»[3]

(1)- د.بطرس انطوانيوس: المرجع السابق، ص357.
(2)- مارون عبود: جدد و قدماء، بيروت، دار الثقافة، ط5، 1970، ص113.
(3)- د.بطرس انطوانيوس: المرجع السابق، ص352.

بدر شاكر السياب و الرمزية(1926-1964): 3

إذا كانت الظروف السياسية الصعبة تفرض على الأديب اللجوء إلى نوع من الرمز في كتاباته، و الحالة السياسية في الشرق في أثناء الحرب العالمية الثانية لم تكن أفضل مما كانت عليه، فاضطر الشعراء تحت ضغط الحكام الظالمين و المستعمرين المستبدين إلى استعمال الرمز، حفاظا على حياتهم و تنفيسا عن كبتهم و من هؤلاء بدر شاكر السياب، خاض التجربة الشعرية بنجاح و كانت ولادة ابنه "**غيلان**" أول غيث رمزي ينهمر على مروج شعره، فكانت قصيدة "**مرحى غيلان**" من ديوان «أنشودة»[1] المطر فتحت " أودية العراق نوافذ من رؤى الصبي على سهاد أبيه" و اطلعت عشتار الأزهار و الثمار، فاستحالت روح السياب "حبة حنطة في تربة الظلماء" فبعث في ابنه الذي خلده بمجيئه إلى الحياة، و كان جماجم الموتى برعت في الضريح، و ظهر الإله تموز يحمل سنابل الخير، « فيخيل للشاعر في رؤاه انه بعل الإله" يخطر في الجليل على المياه...ينث في الورقات روحه و الثمار". و "**جيكور**" قرية السياب، ولدت من لفظة" بابا"، فبات يسمع ورق البراعم و هو يكبر، و همس النسغ في الأشجار، و تنفس الدم في عروقه، فكانت بداية القصيدة بكلمة" بابا,بابا... "»[2]

و تتالى القصائد الرمزية بعد هذه في ديوان السياب فيتكرر ذكر عشتار، و تموز، والمسيح و ادونيس، و سربروس(كلب الجحيم)، و البرق و الرعد،...كان يغرق في عوالم الوثنية الأولى، «حيث عشتار آلهة الخصب و تموز اله الخير ليصل إلى المسيح، رمز الانتصار على الموت و على الشر، و نهر" **بويب**" هو نهر الحياة و الذكريات التي لا تموت، و أما الليل فهو رمز الظلم و البرق و الرعد بدء ثورة الغضب و التغيير، و إن السياب الذي عانى الفقر و الإملاق، و كابد مرارة الحرمان لموت أمه و زواج أبيه من أخرى، و أحس بمركب نقص من دمامة خلقه، و ذاق طعم السجن و التشرد، فجر مرارته تارة جهرا و طورا بالرمز، في قصائد ذات إيقاع موجع حزين.»[3]

و لم تكن تجربة السياب الرمزية كلها ذات نصيب كاف من الصدق، إذ غالبا ما بدا متكلفا في حشد رموزه، موظفا ثقافته في تجميع الأساطير الغربية عن مناخ العربية، مما اضعف معاناته، و قرب شعره من التقرير النثري.

---

(1)- بدر شاكر السياب، الديوان،ج1، بيروت،دار العودة،ص324.

(2)- د.بطرس انطوانيوس،المرجع السابق، ص361/358.

(3)- نفسه، ص362/341.

جماليات الصورة الرمزية:

الصورة الرمزية من خلال التجسيم:

« الجسم كل شيء عظيم الخلقة، فكل كائن من الكائنات جسم و إذا جسم شيء معنوي فهو من قبيل الاستعارة، و مصطلح التجسيم ينسب صفات بشرية إلى ما ليس ببشري أو حسي، و يذهب إلى جعل ما هو معنوي في الصورة الذهنية يتبلور لبصير حسيا فيضفي على الصورة الشعرية بهجة و روعة، فيزينها و يجعل المعنى أكثر وضوحا و جلاء.»(1) و قد اشتمل شعر « التليسي» على صور معنوية تشكلت لديه مكونة صورا حسية فنجده ينازل الخطوب في قوله:

«وقف عليها الحب كرمى عينها *** تحلو منازلة الخطوب حواسرا»(2)

و يجسم الشاعر الخطوب، و يضفي عليها صفة إنسانية فيجعلها منازلا له لا يخشاها، إذ تهون النفس في سبيل الوطن، و تحلو منازلة الخطوب.

و يجسم الشاعر الزمان في قوله:

« محفوظة في العمق صنع أبوه *** خلعت على جيد الزمان مفاخرا»(3)

فالأيام الماضية يحفظها في أعماقه فهي من صنع الأبطال من أجداده و آباءه تلك البطولات التي أضفت على الزمان مفاخرا، و هنا جسم الشاعر الزمان و حوله من لفظ معنوي إلى مجسد له «جيد» كأي كائن حي و جعل من المفاخر «عقدا» يتزين به الزمان كما تتزين الحسناء، و هو يرى أيضا في الحب صورة مجسمة لا تنثني للحادثات:

« و يظل حبك خالدا لا ينثني *** للحادثات و إن بدون غوادرا»(4)

فالحب تلك الصورة المعنوية التي لا تبصر بالعين، و لا تلمس بأي من الحواس يكتسب صفة حسية و هي الانثناء، وذلك لتقريب الصورة الشعرية التي يرسمها الشاعر من المتلقي و يصور بالتجسيم: الآمال ريحا تهب «لكنها الآمال هزت خافقي» و الآمال صورة معنوية ندركها بالعقل، و لكن الشاعر يجسمها و يجعل منها ريحا تهز خافقه.

---

(1)- عمار الهمالي نجاة: المرجع السابق ص407/406.

(2)- المرجع نفسه، ص نفسها.

(3)- نفسه، ص 407.

(4)- نفسه، ص نفسها.

الصورة الرمزية من خلال التجسيد:

« الجسد الجسم، وهو البدن و لا يقال لغير الإنسان جسد من خلق الأرض، و جسد تجسيدا أي البس المجردات بوصفها أجسادا و التجسيد تعبير بلاغي، يسبغ فيه على المجردات، و الحيوانات، و الأشياء غير الحية شكلا و شخصية، و سمات انفعالية إنسانية وهو نسبة صفات البشر إلى أفكار مجردة، أو إلى أشياء لا تتصف بالحياة، ويكسب التجسيد الصور المعنوية أو الحسية ملامح الإنسان أو صفاته و أفعاله،»(1) و قد توفر البحث على أمثلة للتجسيد في شعر "التليسي" فهو يجسد الوطن و يسبغ عليه سمات إنسانية:

« أعطيتها من حياتي خير ما فيها *** و لا امن عطائي من أياديها
جادت علينا فجدنا من شمائلها *** الشح يفقرها و الجود يغنيها
أعطيتها بعض ما أعطت و ما أخذت *** إلا استزدت رصيدا من غواليها»(2)

في هذه البيات يتحدث الشاعر عن الوطن و قد صوره إنسانا يبذل ما عنده يبادله الشاعر عطاء بعطاء "أعطيتها، أعطت" فهو يجسد الوطن إنسانا كريما معطاء، و كثيرا ما يجسد الشاعر في قصائده الوطن، حتى انه جعل للوطن عينا و جبينا و يدا.

و يخلف الشاعر بالتجسيد أجواء جديدة عندما تمزج الطبيعة بالبشر، فتنتعش اللغة و تحركها كما في قوله:

« قد جئت في زمن القطاف مواسمي *** حبلي بكل روائعي و مواهبي»(3)

فهو يجسد المواسم، و يسبغ عليها صفة إنسانية، إذ يصورها امرأة حبلى، و في ذلك توضيح لرؤية الشاعر و مدى تأثره بمظاهر الطبيعة، كما يعمد إلى التجسيم و التجسيد لتوضيح تجربته الشعرية من خلال الصورة التي يعرضها على المتلقي.

---

(1)- عمار الهمالي نجاة: المرجع السابق، ص411.

(2)- المرجع نفسه. ص 412.

(3)- نفسه، ص 413.

:"التراسل"الصورة الرمزية من خلال تبادل الحواس

ا)التراسل من تراسل القوم, فأرسل بعضهم إلى بعض رسولا:

وهو إسباغ وظيفة اعتدنا عليها لحاسة معينة على حاسة أخرى فالحواس تتراسل، أي تأخذ كل ولحدة منها ما تختص به الحاسة الأخرى، فتكون أكثر شفافية، و تتبدل وظائف الأحاسيس وفق رؤية الشاعر الأدبية، ووفق هذا المفهوم نظرنا إلى ديوان التليسي، فوجدنا صوره حافلة بالتراسل من مدرك ذهني إلى بصري، و من مدرك ذهني إلى مدرك لمسي، و من مدرك ذهني إلى مدرك سمعي...فمن أمثلة التراسل من مدرك ذهني إلى مدرك بصري قوله:

« فوجدت في قيظ الهوجر واحة *** و قنعت من حبي بطيف شارد»(1)

وصف الشاعر الطيف بأنه شارد فتراسلت بذلك الحواس إذ إن الطيف صورة ذهنية و الشرود صورة بصرية، فاستحالت بذلك الصورة الذهنية إلى صورة بصرية.

ب) ومن أمثلة التراسل من مدرك ذهني إلى مدرك لمسي:

« فاشرب على شرف الخيانة نخبها *** و اترك بشاطئها الهوى مقتولا»(2)

إن الهوى و القتل صورتان متناقضتان لان الهوى« حب و سمو» عن الأحقاد، و القتل بشاعة و انغماس في السوداء، و لكن الشاعر قد جمع بين الصورتين فجسد الهوى و تبادلت المدركات، فالهوى صورة ذهنية تتراسل مع القتل مقتولا، و هو صورة لمسية و مثل تلك الصورة قوله:

«حتى تزيد قصائدا وروائعا *** تذكي بروعتها فؤاد الهامد»(3)

فالروعة صورة ذهنية و تذكي صورة لمسية عند عملية الإذكاء.

ج)التراسل من مدرك ذهني إلى مدرك سمعي:

من خلال تراسل الحواس نجد الذهني قد تراسل مع السمعي:

« وللمشاعر في أكوانها نغم *** يدنو بأنفسنا حينا و يقصيها»(4)

---

(1)- د. عمار الهمالي نجاة: المرجع السابق، ص414.

(2)- المرجع نفسه، ص 415.

(3)- نفسه، ص416.

(4)- نفسه، ص نفسها.

فالمشاعر عنده لا تحس فقط " نغم"إلى مدرك سمعي" المشاعر" انتقل المدرك الذهني بل تسمع, و نلاحظ التراسل أيضا في قوله:

"[1]و ذلك الجسد الناري لو عزفت *** عليه أهواؤنا رقت حواشيه"

" أهواؤنا" فالعزف صورة سمعية لمسية تتراسل مع الصورة الذهنية

د) التراسل من مدرك شمي إلى مدرك بصري:

تتبادل مدركات الشم مع البصر كما في قوله:

"[2]حتى طلعت على الأفاق زوبعة *** من العطور و شعرا غير معقود"

تحمل مدركين مختلفين، زوبعة مدرك بصري سمعي "زوبعة من العطر" الصورة والعطر مدرك شمي فهو يصف مدرك بصري بصفات مدرك شمي.

ه)التراسل من مدرك بصري إلى مدرك لمسي:

إذا أمعنا النظر في قوله:

"[3] قد كنت أنت البحر في أهواله *** و خفائه و صفائه البلوري"

شفافية الصفاء و نقائه ندركها بالبصر، أما البلور "صفائه البلوري" نجد في الصورة فهو صورة بصرية و ندركها باللمس أيضا.

و) التراسل من مدرك بصري إلى مدرك سمعي:

تلمح تبادل المدركين في قوله:

"[4]هو وجه تناسقت فيه الالحان *** و في نبله تسامى فابعد"

صورة تراسلية إذ تتبادل مدركات السمع مع " تناسقت فيه الحان" تحتوي الصورة مدركات البصر, فالتناسق صورة بصرية تتراسل مع الحان مدرك سمعي.

---

(1)- د. عمار الهمالي نجاة: المرجع السابق، ص416.

(2)- المرجع نفسه، ص نفسها.

(3)- نفسه، ص نفسها.

(4)- نفسه 417.

ز) التراسل من مدرك سمعي إلى مدرك لمسي:

تتبادل مدركات السمع مع اللمس:

«طويتها في ساعدي نغمة *** تغتالني باللطف أي اغتيال»(1)

فالطي صورة لمسية و النغم صورة سمعية، قد جمعهما الشاعر في صدر البيت، حيث تبادلت و تراسلت المدركات.

ي) تراسل مدرك ذوقي مع مدارك عديدة:

قد تكتسب كلمة بعينيها أبعادا عميقة عندما يحيلها الشاعر إلى أكثر من مدرك بحسب تجربته الشعرية: فكلمة "حلو" هي صورة ذوقية اكتسبت عدة أبعاد من خلال تراسلها مع مدارك أخرى ففي قوله: «حلو القصائد» (2) هي صورة ذوقية في حلو و لكنها تحال إلى مدرك سمعي بصري "القصائد" فهي صورة تراسلية لمدرك ذوقي مع مدرك سمعي بصري، و في قوله «حلو لاهب»(3) صورة ذوقية حلو تتراسل مع صورة لمسية بصرية "لاهب".

(1)- د. عمار الهمالي نجاة: المرجع السابق، ص418.

(2)- المرجع نفسه، ص نفسها.

(3)- نفسه، ص نفسها.

الصورة الرمزية من خلال التناص: Intertextuatualité :

التنـاص ملفوظـات مـأخوذة مـن نصـوص أخـرى تتـداخل وتتشـابك و يعـادل بعضـها البعض، فهو حالة من التلاقح المشروع بين نص غائب و آخر ماثل، حيث يتمثل الشاعر من خلال التجربة الشعرية نصوصا سابقة فتتداخل مع النص الحاضر، انه التواجد اللغوي نص في نص، و نجد التليسي قد بحث في دراسة التناص و توفر بحثه على كثير من صور التناص في نصوصه فهو يقتبس من القران الكريم بوعيه أو لاوعيه، فنجد إحدى قصائده وقد حملت عنوانا مقتبسا من القران الكريم « يقولون ما لا يفعلون»:

وقد جاءت الآيات صدقا بحقنا *** يقولون ما لا يفعلون من الأمر

و النص القرآني قوله تعالى: «والشعراء يتبعهم الغاوون(224) الم تر أنهم في كل واد يهيمون(225) و أنهم يقولون مالا يفعلون(226)»[1].

و يتناص شعر التليسي مع الموروث الشعري العربي، على أن التناص مع التراث و استثمار أشكاله الفنية،لا يعني الوقوع في دائرة التقليد.فيقول التليسي:

«إن كان يحسب فرط الحب يدفعنا *** إلى المذلة قد خابت مساعيه»[2]

و يتداخل هذا القول و يتشابك مع قول امرؤ القيس:

أغرك مني أن حبك قاتلي *** و انك مهما تأمري القلب يفعل

و بؤرة التناص تدلل الحبيب بإذلال المحبوب، مع عدم قبول الأخير للخنوع والإذلال.

و قد تتناص نصوص التليسي الماثلة مع نصوص نثرية مختلفة.يقول التليسي:

«ألف من الأحضان ترعى ليله *** و تنيله ما شاء من إسعاد »[3]

فهو يتناص مع نص غائب لقصص ألف ليلة و ليلة حيث قصة الملك شهريار تحيط به النساء الحسناوات و في كل ليلة يتزوج امرأة جديدة.

(1)- سورة الشعراء، الايات:224 /225/226.

(2)- د.الهمالي نجاة عمار: المرجع السابق، ص419.

(3)- نفسه، ص420.

و يكتشف البحث علاقة تناص بين نصوص التليسي، و نصوص أخرى من الشعر الحديث، فنجد علاقة تناص بين شعر التليسي و شعر الشابي في قوله:

«أنا لا اقول الشعر أبغي رتبة *** تعلو بها رتبي و تكسب وافرا»[1]

حيث ينفي الشاعر عن نفسه صفة التكسب بالشعر و هو يضمن بذلك نصا مغنيا للشابي يقول فيه:

لا أنظم الشعر أبغـي *** به رضا أميـر
لا أقرض الشعر أبغي *** به اقتناص نوال

و بعد كل هذا نستطيع القول أن نصوص التليسي مشحونة بالصور الرمزية، التي تحمل جماليات تمكن القارئ من رؤية النص.

---

(1)- د. عمار الهمالي نجاة: المرجع السابق، ص420.

أقسام الرمزية:

تنقسم الرمزية في الآداب إلى ثلاثة أنواع:

ا- الرمزيـة اللغويـة: وتعنـي استعمال اللغـة استعمالا إيحائيا فـي نقل إحسـاس الشـاعر إلـى القـارئ، بحيث يرى الرمزيون اللغويون مثل **"بودلير":** « أن معطيات الحواس متداخلة متبادلة» « بمعنى أن كافة الحواس لا تولد وقعا نفسيا موحدا، وأن بعضها ينوب عن البعض الآخر في التأثير النفسي»(1). وبمعنى أخر الرمز اللغوي نفسه رمزا اصطلاحيا تشير فيه الكلمة إلى موضوع معين إشارة مباشرة « كما تشير كلمة "باب" إلى الشيء الذي اصطلحنا على الإشارة إليه بهده الكلمة ولكن دون أن تكون علاقة حيوية "علاقة التداخل و الامتزاج التي تكون بين الرمز الشعري وموضوعه"، بين الرمز و المرموز إليه، وعندما يستخدم الشـاعر كلمـات مثـل، الـريح، البحر،القمـر، الـنجم ...الـخ، فإنـه يستخدم عندئذ كلمـات ذات دلالة رمزية، وربما كانت بعض هذه الدلالات على الأقل مشتركة بين معظم الناس.»(2)

ب- الرمزية الموضوعية (القصصية): وفيها يلجأ الأدباء الرمزيون إلى معالجة المشاكل الإنسانية والأخلاقية العامة يعالجونها بواسطة الخيال و التصورات وهذه التصورات تكون غالبا بعيدة عن مشاكله واقع الحياة، فهي لا ترمي إلى تطوير هذا الواقع و تحليله و نقده بل ترمي إلى تجسيم أفكار مجردة وتحريكما في أحداث تتداخل وتتشابك بإيضاح الحقائق الفلسفية النفسية كانت أو الأخلاقية، أو بمعنى أوضح فان الرمزيين يرسلون هذه الحقائق في صورة قصص على ألسنة الحيوان بقصد النقد أو التوجيه وبخاصة في الأحوال التي يخشى منها الآباء والتصريح بأسماء من ينقدهم أو يهاجمونهم ومن هذا الطراز نجد **"ابن المقفع"** من " «خلال كليلة ودمنة.»(3) وكثيرا ما يلجأ الرمزيون الموضوعيون إلى الأساطير القديمة لتحقيق هذا العرض « و أحيانا يبتكر الكاتب الرمزي وقائع مسرحيته من خياليه مثل المسرحية "الأشباح" للرمزي " **إبسن** " ومسرحية " الصفقة مع الشيطان" للرمزي **"جيروم "** التي مثلث في دار الأوبرا عام1954.»(4)

(1)-د. حامد حنفي داود: تاريخ الأدب الحديث و تطور معالمه الكبرى و مدارسه، ديوان المطبوعات الجامعية. دط،1983 ص136.

(2)- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه، و ظواهره الفنية و المعنوية، دار الثقافة و دار العودة، ط5، بيروت1972، ص171.

(3)- د. حامد حنفي داود: المرجع السابق، ص138.

(4)- المرجع نفسه، ص139.

ج- الرمزية الشعرية: وتعنى الاعتماد في الشعر على بعض الأساطير والخرافات في التعبير عن الحالات النفسية المستقرة. إذن فهي مرتبطة كل الارتباط بالتجربة الشعرية التي يعنيها الشاعر والتي تمنح الأشياء مغزى خاص.

وعند استخدام اللغة في الشعر استخدما رمزيا لا تكون كلمة هي أصلح من غيرها لكي تكون رمزا «ومن هنا تبرز أمام الشاعر إمكانية عظيمة الدلالة، هي أنه من حقه دائما أن يستخدم أي موضوع أو موقف أو حادثة استخداما رمزيا، و إن لم تكن قد استخدمت من قبل هذا الاستخدام. ونفس الإمكانيات متاحة لشاعر إزاء الشخصيات ذات الطابع الأسطوري فهو يستخدمها بنفس المنهج الذي يستخدم به الرمز القديم. »(1)

(1)- عز الدين إسماعيل: المرجع السابق. ص172.

في نقد المدرسة الرمزية:

ربما كان ظهور المدرسة الرمزية في فرنسا خاضعا إلى حد كبير لمؤثرات اجتماعية ونزعات فلسفية و نفسية، بسطت سلطانها على المجتمع الغربي عامة،
و المجتمع الفرنسي خاصة، و يكفي أن نشير إلى أن أنصار المذهب الرمزي في فرنسا خرجوا من جحور الظلام في الفترة التي أل الحكم فيها إلى الطبقة الوسطى البرجوازية.
«و من طبيعة الفكر البرجوازي انه فردي تتحكم فيه المصلحة الذاتية التي تقبل بتطرف الفن للفن أكثر مما ترضى عن الأدب الملتزم»[1]. فمن الناحية الفلسفية و النفسية كانت الدراسات التي انتهى إليها **"فرويد"** في تفسير مظاهر السلوك البشري قد تركت بصماتها الواضحة على قسمات الفكر الغربي، فجعل مظاهر السلوك رمزا للرغبات المكبوتة، و كان لهذا صدى واضح فيما رآه الرمز يون من أن التجربة الشعرية ليست تجربة واعية بل تشبه الحلم، و توسعوا في هذا حتى أطلقوا عليها "الحلم الرمزي".

وقد ترتب على هذا بطبيعة الحال أن صارت تجاربهم الرمزية صورة من صور العداء بين الفنان و المجتمع، و دعوة إلى التقوقع في كهوف النفس.

« وإذا كانت تلك التجارب قد ارتبطت في نشأتها بحالات مرضية لدى المذهب فهذا يعني أنها في حاجة إلى جمهور معين يتلقى تلك التجارب منفصلا عن وعيه، ذاهلا عن واقعه و حتمياته.»[2]

وعلى نحو ما فشلت الرمزية في فرنسا بعد ظهورها بخمسة عشر عاما لم تنجح في الوصول إلى الوجدان العربي منذ اللحظة الأولى و هي تأخذ طريقها إلى الساحة الأدبية.فربما نجح أتباعها في استكراه البيئة العربية عليها بما تهيأ لكم من أسباب كانت في جملتها بعيدة عن إطار الفن الشعري، وربما نجحوا في أن يثيروا لها حركة نقدية واسعة النشاط، لكنها رغم الجهد المبذول لم تستقطب حولها إلا متلقيا مصنوعا بعوامل التمرد على رصيد الأمة و حتمياتها.

---

(1)- د. أحمد محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دط، دار المعارف، دس، ص66.

(2)- د.عبد الواحد محمود عباس: قراءة النص و جماليات التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي- دراسة مقارنة، ط1، دار الفكر العربي 1996-ص66/65.

« فإذا كان من طبيعة التجارب العربية في الشعر أن تقيم حوارا بينها و بين المتلقي قوامه الفهم و التحليل و التفسير فان طبيعة التجارب الرمزية تتأبى على هذا الحوار وتنغلق دونه، و بهذا تفقد سمة من أهم سمات الفن بصفة عامة و الفن الأدبي بصفة خاصة. وهي سمة الحوار بين المبدع و الجمهور، و من ثم تقع الفجوة السحيقة بين الشاعر الرمزي وجمهوره.»(1)

فالواضح أن القارئ للتجربة الرمزية معزول عن الفهم، مبعد عن مجال الحكم، و عزل المتلقي على هذا النحو« فيجب على الرمزيين أن تظل تجاربهم الشعرية في كهوف النفس حتى يتسنى لها متلق لا يعدو واحدا من رجلين احدهما: أن يكون من المعزولين عن وعي البيئة العربية و حتمياتها، ولن يعدم الرمز يون وجود هذا الصنف في الساحة العربية. و ثانيهما : أن يكون هذا المتلقي ذا قدرة خاصة على التجرد من تراكمات الحياة المبثوثة في نسيج الفكر و تضاعيف الوجدان، حتى يمكنه أن يستقبل التجارب الرمزية و هو في حالة بدائية أشبه بحالة الإنسان الأول»(2) و إذا كانت الفجوة واسعة في مفهوم الاستقبال بين الرمزية و النقد العربي فهي أكثر اتساعا بينها و بين نظريات القراءة و التلقي الجديدة.

(1)- د.عبد الواحد محمود عباس: المرجع السابق ص66.

(2)- المرجع نفسه.ص 67.

والرمز واحد من الإجابات المحببة في عصرنا، فالإنسان كما يقال هو القادر على تكوين الرمز، وبه يصبح إنسانا، وكل ما ينتجه الإنسان رمز،"والرمز كلمة السر أو المفتاح المسحور الذي يفتح كل الأبواب، ويجيب كل التساؤلات،وفي الرمزية يجد فكرنا مستراحا له. العلم رمزي، والفن رمزي،وحتى الدين رمزي.

وللرمز مفهومان: أولهما: هو أن ينوب شيء عن أخر أو يوحي بشيء أخر. فإذا تشابه شيئان أحدهما مادي والأخر غير مادي ،أو كان الأول عضويا محسوسا وكان الثاني معنويا عقليا.فان المادي يضحي رمزا للمعنوي.

والرمز في هذا المعنى قريب من الاستعارة التصريحية في البلاغة العربية، والتي": Matchettو "ماتشيت"Beatyيحذف منها المشبه أو الطرق (أ)يقول" **بيتي**

"الرمز استعارة ينوب فيها الطرف (ب) عن الطرف (أ).

و ثانيهما: أن الرمز هو تفاعل بين شيء ظاهر و شيء خفي اما الشيء الظاهر فهو عالم الحس، و أما الخفي فيفسر تفسيرات شتى، أهمها: التفسير الوجودي، التفسير النفسي اللاشعوري.

و يمكن تعريف الرمزية بأنها: فن التعبير عن الأفكار و العواطف ليس بصورة مباشرة ولا بتعريفها بموازنات واضحة في صور محسوسة، و انما التعبير عنها بإعادة خلقها في ذهن القارئ بوساطة رموز غامضة.»(1)

فثمة طرف ظاهر في الرمزية، وثمة طرف خفي، والظاهر على قيمته في ذاته يرمز إلى الطرف الخفي الباطن. ولا يقصد بالنقد الرمزي كل ما يتصل بالرمز، وإنما يقصد به"**Boudelaire**"ذاك النقد الذي علق بالذهب الرمزي في الأدب كما تبدى عند "**بودلير**

"Valeryو "فاليري"Laforgue"و"لافورجRinbaudو"**ملارميه**"و" رمبو

أي المذهب الذي ظهر خلفا للرومانسية في أواخر القرن التاسع عشر و شطر من قرن 20 ووقف قبالة المذهب الطبيعي.

و شعراء الرمزية هم في الغالب نقادها، و هم لا يخفون ازدرائهم النقاد غير الشعراء. "و قد ارتفع الشاعر عند الرمزيين، و أطلق رمبو على الشاعر اسم الشاعر النبي الذي يتمتع بقدرة على أن يرى ما وراء عالم الواقع، و ينفذ إلى الجوهر Poète Voyant الكامن في عالم المثل.»(2)

---

(1)- د.عبد الرحمن نصرت صالح: في النقد الحديث: دراسة في مذاهب نقدية حديثة و أصولها الفكرية، عمان، دار جهينة، ط1، 2007، ص152/150/149.

(2)- المرجع نفسه، ص 152.

تمهيد:

يشكل الفن المسرحي تجسيدا حيا لقضايا الإنسان، فعلى الخشية يعاين الجمهور تجسيدا لهمومه وواقعه تمتزج فيه حركة الجسد وبلاغة الكلمة وتناسق الديكور، وإيقاع الموسيقي.

والمسرح أكبر عمل فني يلتقي فيه الفنان المبدع مباشرة بجمهوره لان المسرح فن يقوم على تجاوز الكتابة إلى التشخيص والتمثيل، ولهذا فإنه ثمرة عمل الجماعي يساهم فيه المؤلف والممثل والمخرج و أساسه هو الفعل والحركة، وهذا الفعل هو إلا تجسيد لمعاناة الإنسان وواقعه، لذلك جاء المسرح صورة عن التفاعلات الحية في المجتمع يقول **"جان دوفينيو"** في كتابه «سوسيولوجيا المسرح»: «إن الدينامية الماثلة في كل إبداع مسرحي هي من طبيعة الدينامية الاجتماعية نفسها»(1). «فالمسرح من اعرق الفنون و أقدمها نشأ من الديانات وتطور ليصبح أكثر الفنون تعبيرا عن الإنسان فللمسرح خصائص تجعله يجمع بين مجالات عديدة من أشكال التعبير فهو لغة فنية شعرا كان أو نثرا، وهذه اللغة ليست مكتوبة فقط،وإنما أيضا تشخص من طرف ممثلين على خشبة مسرحية ولذا تضم المسرحية عناصر أخرى كالأحداث والشخصيات والحوار ولعل هذا ما جعل المسرح أكثر الأدوات الفنية تعبيرا عن الصراع والحياة في حرارتها وحقيقتها.»(2)

---

(1)- الأستاذ أبا عوص أحمد، الأستاذ الفاربي عبد اللطيف: الحركات الفكرية و الأدبية في العالم العربي الحديث، دراسات و نصوص محللة، دار الثقافة للنشر و التوزيع، طبعة2003،1424، ص431.

(2)- المرجع نفسه، ص نفسها

أوجه التشابه والاختلاف بين الرمزية الغربية والعربية:

أوجه التشابه:

كان المذهب الرمزي العربي الأثر الواسع في الشعر العربي الحديث لأن الشعراء العرب اتخذوا الرمزية ستارا يخفون وراءها المعاناة والآلام والأوضاع الاجتماعية المتأزمة، وبذلك عبرت الرمزية العربية عن التجارب الإنسانية ومعاناة قومية ووطنية واجتماعية ونفسية، وهي ذلك متأثرة بالرمزية الفرنسية. فالشعر العربي قد عرف هذه الرمزية بتأسيسه على انجازات الشعر الغربي وإن لم يكن متمذهبا على شكل "**مالارمية وان يو**" يقوم الرمز الحديث على الخيال المطلق، نظرية التراسل، فلسفية الحلم، شمولية الرؤية الجمالية الذاتية، الامتداد الزمني الذي يبلغ العصر الأسطوري وينطوي على معرفة عميقة وحساسية مكثفة و إيقاع معقد تترصد دلالته القصوى في قاع بنية مبتكرة، تكتسب شعريتها أو شرعيتها في تجاوز النموذج المألوف وتخطي الحد المعلوم ابتغاء صباغة لغة أخرى أو عالم جديد، لم يتكثف بعد أو هو بحالة تكثف دائم، يناقض وجوده العالم الزائق الذي لا يعود أحيانا إلى تعقيد البنية الشعرية فقط، بل إلى خصوصية التجربة الحديثة،

أو كما يقول**"إليوث"**: «إلى صعوبة التعبير عن عاطفة قوية يحسها الشاعر أو فكرة هي في ذاتها، غامضة تستعصي على الكشف.»(1)

وفي القران الكريم ما قد يتلاقى والرمزية الغربية نوعا ما في"شجرة الزقوم" الذي يبدو في التصوير الرمزي الغربي، والرمزية الغربية أخذت تغزوالأدب العربي في العصر الحديث وذلك لاتصال العرب بالثقافة الغربية وبالعالم الغربي بالوسائل المختلفة، مما كان له أثار في الأدب العربي بوجه خاص، خاصة في تقليدهم للرمزية الغربية. وهذا التقليد كان عاملا من عوامل تفشي الرمزية في الأدب العربي الحديث. «فهجرة العرب إلى الغرب جعلت منهم تكوين مدرسة رومانتيكية مهجرية زعيمها "**جيران خليل جيران**" وقد تأخر في أدبه وفنه التصويري ب "**بوليم بلاك**" الشاعر الرسام الذي كان ينحو في شعره ورسمه منحى صوفيا رمزيا، يقول الدكتور"**إسماعيل أدهم**":" وفي كتابات جيران ظهرت الرمزية للمرة الأولى في الأدب العربي الحديث مختلطة بنزعة رومانتيكية تخيلية".

---

(1)- إبراهيم الرماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر- دط. دس. ص276.

ونجد الدعوة إلى الرمزية ومبادئها أقوى وأشد عند شاعرين من شعراء الأدب العربي الحديث، حاولا أن يقلدا الرمزيين الغربيين في المبادئ والإنتاج معا، هما "**بشر فارس**" زعيم الرمزية في مصر، و" **سعيد عقل**" زعيم الأدب الرمزي في لبنان، ولأول مسرحية نثرية رمزية بعنوان "مفرق الطرق." » (1)

لقد شاع في بعض الأدب العربي الحديث كثير من مظاهر الرمزية الأوروبية في مصر بوجه خاص، وفي لبنان بوجه خاص، واتجهوا اتجاها غربيا في عملهم الأدبي هذا.

(1)- ادهم إسماعيل 1952: توفيق الحكيم، مصر، طبع دار سعد: www.com.org.

ب- أوجه الاختلاف: يرى العربي كل شيء أما ناظريه واضحا جليا، وليس بينه و بين الطبيعة حجاب، فهو يراها قوية بينة باهرة، حرارة، ضوء، ورمل وسماء، لأجل ذلك جاءت لغته ناصعة الدلالة لا لبس فيها ولا غموض، فإن التفكير البدوي كان ساذجا، وهو يميل إلى الوضوح وينفر من الغموض، والعرب في هذه البيئة الجاهلية لم يستطيعوا أن ينتظروا إلى هذا الوجود نظرة جامعة شاملة عميقة حتى في دياناتهم وعباداتهم ومعنى ذلك كله أن البيئة الجاهلية لم تكن صالحة للرمزية بالمفهوم الغربي، وأما الرمزية بالمفهوم العربي، فقد نبعت أول ما نبعت من الأدب الجاهلي، وتعتمد على ركنين: الإيجاز وغير المباشرة في التعبير.

وإذا نظرنا إلى منهج الرمزية الغربية ومنهج القران فإن هذا الأخير قد جمع بين الإيحاء وبين الوضوح وخاطب العقل والشعور معا، وأما الرمزية الغربية فقد نفرت من الوضوح لأنه لا يحقق الإيحاء ولان الرمزيين خاطبوا الشعور فقط وجافوا مخاطبة العقل.

ونجد الرمزية الأسلوبية تخطو خطوة أوسع في شعر "**مطران**" الذي كانت نزعته إلى التجديد أقوى من أنداده ومعاصريه من أمثال "**شوقي**" و"**حافظ**" ومما يدل على ذلك من شعر مطران قصيدته "المساء"(1).

والرمزية في الغرب مذهب يخالف في أصوله ومبادئه الرمزية عند العرب، فهو مذهب ينزع إلى الذاتية المطلقة وينفر من العلم الواقعي المحسوس وينزوي عن المجتمع ومن أجل ذلك نزع إلى الإبهام والغموض الشديد، « وقد استهدف هذا المذهب غرضين أساسيين، أولهما تلخيص الشعر من العناصر النثرية، وثانيهما الاتصال بالعالم المثالي عن طريق الفن والأدب العربي لم يكن بمعزل عن المجتمع وما يدور فيه من أحداث سياسية واجتماعية، ولا يعيش الرمزيون العرب في الأبراج العاجية كما يعيش فيها الرمزيون الغربيون. »(2)

(1)- مطران خليل: مطران ديوان خليل، القاهرة، دار المعارف: www.com.org.

(2)- الرمزية في الأدبين العربي و الغربي: www.com.org.

والرمز قريب من الاستعارة التصريحية، ولتوضيح هذا هناك فرق بين حد الاستعارة وحد التشبيه عند العرب وعند الأوروبيين « فالتشبيه عند الأوروبيين لابد أن تذكر فيه أداة التشبيه فإذا حذفت أصبح التشبيه استعارة، ولكن التشبيه عند العرب يظل تشبيها، وان حذفت منه أداة التشبيه ينتقل إلى الاستعارة إلا إذا حذف المشبه (استعارة تصريحة) أوالمشبه به (استعارة مكتبية) فإذا قلنا: "**الفتاة وردة**"، فالقول عندنا تشبيه بليغ وعند الأوروبيين استعارة. ففي هذا المثال: الفتاة هي الحد**"أ"** والوردة هي الحد **"ب"** فإذا حذفنا الحد **"أ"** فإن الوردة تكون رمزا للفتاة، وهذا المفهوم يوحي بان الرمز ليس إلا وسيلة لتأدية الرموز إليه، فإذا أداها انتهت وظيفته وبات كالحاشدة (البطارية) التي تلقى بعد أن تفرغ شحنتها. »(1)

---

(1)- د.عبد الرحمن نصرت صالح: المرجع السابق، ص150-151.

مسرح توفيق الحكيم "أنموذجا":

المسرح الرمزي في فرنسا:

* **مالارميه** : منذ بداية حياته الفنية أبدى" مالارميه" اهتماما كبيرا بالمسرح يماثل اهتمامه بالشعر حتى انه بدا قصيدته الطويلة "الهيروديادا" كعمل درامي و الأفكار التي كونها أثناء كتابتها لعبت دورا كبيرا في بلورة مفهوم المسرح الرمزي. لقد تصور **"مالارميه"** لغة مسرحية جديدة تتحرر من قواعد تركيب الجمل المعروفة و تمتزج فيها الصورة بالحركة امتزاجا يعبر تعبيرا رمزيا عن الحياة الداخلية والنفسية في إطار مسرحي شعري. و قد تأثر **"مالارميه"** في أفكاره عن المسرح الرمزي تأثرا كبيرا بمؤلف "**الأوبرا الموسيقار فاجنر**(1813-1883)." فهو مثل " **فانجر**" يؤمن بان المسرح لا يجب أن يعتمد على السرد أو المعاني و الدلالات المباشرة. إن رؤية "**مالارميه**" لما يجب أن يكون عليه المسرح، كما وصفها "**هاسكيل بلوك**" « تمثل تحولا شاملا في عالم الدراما، و تمثل عودة حقيقية لعناصر المسرح الأولى في ابسط و أنقى صورة. »[1] كما أنها تمثل أيضا نقطة البداية لما عرف فيما بعد بالمسرح الشامل.

***موريس ميترلنك:** كتب **ميترلنك** عام 1896 في كتابه كنز البسطاء ينادي بضرورة إيجاد نوع جديد من الدراما تعتمد على تصوير المشاعر و الرؤى الداخلية التي لا تتبلور إلا في لحظات الصمت و انعدام الحركة الخارجية: إن ما اطلبه في المسرحية هو أن تعالج الهواجس و التوقعات و الهواتف... إنني أتطلع إلى مسرح يقوم على الأثر العميق للحظات الصمت البليغة. »[2]

(1)- د.صليحة نهاد: المرجع السابق، ص22.

(2)- المرجع نفسه، ص23/22.

.

وقد حاول "**ميترلنك**" في مسرحياته في تلك الفترة مثل »«الدخيل»، و «بلياس» و «ميليساند»، و «العميان»، و «الأميرة مالين»، أن يخلف هذا النوع الجديد من الدراما ففي هذه المسرحيات تتعطل الحركة الخارجية، و ينتقل الحدث إلى داخل الوجدان. ففي مسرحية الدخيل مثلا، نجد أسرة تجلس حول مائدة و تنتظر موت الأم التي تحتضر في غرفة مجاورة و تمكن الدراما كلها كما يقول " **د. فايز اسكندر**": « في لحظات الاستغراق و التأمل التي تتخللها الاختلاجات النفسية التي تهز أفراد العائلة الجالسين حول المائدة إذ يتبين كل منهم حقيقة وجوده و حقيقة من حول من خلال فكرة الموت أو الرحيل... و هي الفكرة التي تشرف على المسرحية باعتبارها الشخصية المحورية. »[1]

« تعتبر مسرحيات "**ميترلنك**" و المسرحيات الرمزية عموما من أصعب المسرحيات إخراجا على المسرح، فهي تعتمد اعتمادا كبيرا على الإيقاع و الإضاءة»[2]، لإبراز لحظات الصمت البليغة و الظلال الموحية التي تساعد على تجسيد المعاني.

---

(1)- موريس ميترلنك و المذهب الرمزي في المسرح: مجلة المسرح ، ماي، 1966.

(2)- د.صليحة نهاد: المرجع السابق، ص27.

المسرح الرمزي خارج فرنسا:

لم يقتصر تأثير النظرية الرمزية في المسرح على فرنسا وحدها، إذ سرعان ما انتشرت في أوربا فانعكست في أعمال **"ستردنبرج"** الأخيرة مثل مسرحية الحلم، و سوناتا الشبح، و في أعمال **"هنريك ابسن"** الأخيرة مثل البناء العظيم، و عندما نحيا نحن الموتى، تلك المسرحيات التي ربط فيها **"ابسن"** العالم المادي بالعالم الغيبي في وحدة الرمز المتعدد الأصدقاء، كذلك وضح تأثير المدرسة الرمزية في أعمال الشاعر الايرلندي **" ويليام بتلر بيتس"**، خاصة في مسرحياته المسماة " تمثيليات كتبت للراقصين" و التي غلب عليها طابع شاعرية الحركة التي استقلها من المدرسة الرمزية، و أيضا من المسرح الياباني المعروف باسم **" النو"**، الذي يعتمد على الإيقاع و الموسيقى و التمثيل الصامت.

« إن المسرح الرمزي الذي يتبلور على أيدي **"ميترلنك"** و **"بيتس"** و **" سترنبرج"** من ناحية، و على أيدي **" ابسن"** و **"سينج"** من ناحية أخرى يوضح لنا تيارين أساسين في النظرية الرمزية: التيار الأول يعكس الاعتقاد بان العالم المحسوس ما هو إلا ستار يحجب الغيب و يجب اختراقه، و التيار الأخير يعكس الاعتقاد بان العالم الواقعي المادي هو تجسيد رمزي لعالم الغيبيات، أي أن عالم الروحي و عالم المادة يتداخلان في كل اكبر بشكل كل شيء. و الترجمة الدرامية لهذه الفكرة تتخذ صورة الحفاظ على المستوى الواقعي مع إعطاءه بعدا روحيا أو رمزيا. »(1)

(1)- د.صليحة نهاد: المرجع السابق، ص29/28/27، بتصرف.

أوجه التشابه والاختلاف بين المسرح العربي والمسرح الغربي :

أوجه التشابه:

لقد عرف الأدب العربي بعض الأشكال المسرحية ،وان كانت غير متكاملة كالحلقة وخيال الظل و الحكاواتي في الحكاية الشعبية والاحتفالات، الدينية كاحتفالات الشيعة، والمسرح العربي بمفهومه الحقيقي إنما بدأ مع النهضة العربية منذ ترجمة "مارون النقاش" لمسرحية "البخيل" "لموليير" سنة1848م . "ولهذا فان نشوئه ارتبط بعامل التأثر بالمسرح الغربي. وقد بدا عن طريق الاقتباس والترجمة والتعريب على يد رواده الأوائل كمحمد عثمان جلال ومارون النقاش و احمد شوقي في الشعر المسرحي. »(1)

والمسرحية تتكون من عدة سمان مميزة هي: القصة والطباع أو سمات الشخصية المميزة والنظم والعواصف أو لمشاعر والمناظر والموسيقي "واهم هذه الأجزاء القصة

أو ترابط الحوادث معا فالحدث أو القصة هو العنصر الرئيسي للمسرحية، وإذا كانت قصة المسرحية هو أهم العناصر في المسرح، فانه هو الذي يقدم موضوع العمل المسرحي أو فكرته الرئيسية، وبدون هذا الموضوع لا تقوم للعمل المسرحي قائمة.»(2) والعمل المسرحي فن مركب من أدب حرفة، الأمر الذي يصعب مهمة من يكتب عن المسرح .

فالمسرحية ليست فقط ما يقدمه كاتب المسرح من نص أدبي قابل للتجسيد على المسرح، إن كان أهم عناصرها، بل يدخل في الاعتبار أيضا حرفية المسرح من حركة وضوء وصوت وتجارة وموسيقي و ألوان ومناظر وغيرها من آليات المسرح " و إن كان هناك من النقاد من يذهب إلى أن المسرحية نصا أدبيا يمكن مخرجا مكتفيا بذاته وله مسرحه القائم في عقله الخاص، كما انه يستطيع إذا كان مهيئا تهيئة طيبة أن يمارس التمثيلية في دراسته لها و أن يقدرها. »(3)

---

(1)- الأستاذ أبا عوص احمد، الأستاذ الفاربي عبد اللطيف: المرجع السابق، ص432.
(2)- د.الراعي علي: فن المسرحية، سلسلة كتب للجميع، القاهرة، دط، 1959، ص18.
(3) -Eric Bentgy : The play wright as thinkers 199,Reynal and Hitchcock, Newyork,1946.p4.

وتعتبر هذه الحرفيات وتلك الآليات في الواقع من متممات العمل المسرحي وتابعة للتأليف النصي الذي يضع في اعتباره هذه المهمة، و من هنا كان للتأليف النصي وما يصيبه من تطور بنائي الأهمية الأولى في النظر إلى المسرحية، وهذا البناء النصي ودراسته في سماته وملامح التطور فيه وخصائصه الفنية هو في الغالب كل ما يستطيع أن يقدمه دارس العمل المسرحي في حقل دراسة المسرحية نصا أدبيا.

و بالنسبة للمسرح العربي وعلاقته بالمسرح الغربي نجد وجها من وجوه« تأثر فنون الأدب العربي الحديث بفنون الآداب الغربية وبعلومها المتقدمة منذ عصر النهضة الحديثة في العالم العربي.هكذا نشأت الدراما العربية وترعرعت حول سيقان الدراما الأوروبية »[1] والاتجاهات الطليعة التي ظهرت في المسرح الغربي المعاصر كثيرة ومتعددة، وتتفق جميعها في الانتماء بسبب أو بأخر إلى واحد من الاتجاهين الرئيسيين، «فإلى المسرح الملحمي ينتمي المسرح التسجيلي و التمسرح، ومسرح المنوعات، والى المسرح التجريدي ينتمي المسرح التعبيري، والمسرح الرمزي، والمسرح السريالي، والمسرح الوجودي والمسرح العبثي. وهذا النجاح الذي حققه المسرحان الملحمي والتجريدي كان له تأثيره على المسرح العربي.»[2] « فالمسرح العربي قد بدأ معتمدا على صيغ مسرحية غربية مع رواد ثلاثة هم "**مارون النقاش**" و "**أحمد أبوخليل القباني**" و "**يعقوب صنوع**"»[3]

«فالذي استطاعوا أن يتأثروا به من الثقافة الأوروبية هو الفكر الأوروبي وحده، أخذوا طريقة البحث الأوروبية، طريقة الكتابة، فهم الأسلوب العلمي.»[4]

---

(1)- د.حمادة إبراهيم: مدخل إلى تاريخ المسرح العربي، هل الدراما فن جميل، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1978، ص19.
(2)- د.الورقي السعيد: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، ط1، مصر ، 2002، ص267.
(3)- د.الورقي السعيد: المرجع السابق، ص409.
(4)- د. محمد زكي العشماوي: المسرح، أصوله و اتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، ط1، بيروت، دس، ص156.

أوجه الاختلاف:

إن اختلاف المسرح العربي عن المسرح الغربي راجع إلى اختلاف الباحثين والفكريين، «فهناك من أرجع السبب إلى أن الديانة الوثنية تسمح بصراع بين الإنسان والآلهة على خلاف الإسلام. وهذا الصراع هو روح المسرح اليوناني "رأي محمد عزيزة في كتابه: الإسلام والمسرح." و ثمة تفسير أخر يرى أن سبب غياب المسرح من الحضارة العربية يرجع إلى عدم فهم المترجمين القدامى للفن المسرحي اليوناني. فقد ترجموا كتاب"فن الشعر"لأرسطو ولم يفهموا حديثة عن المسرح، كما أنهم لم يترجموا المسرحيات اليونانية لارتباطها بالديانة الوثنية (رأي شكري عياد وعبد الرحمن بدوي في ترجمتها لكتاب "فن الشعر"لأرسطو.

وهناك من يرى أن العرب كانوا يعتقدون أنه ليست من أمة تستطيع أن تفوقهم في الشعرولهذا انصرفوا عن الفن اليوناني "رأى توفيق الحكيم في مقدمة مسرحية الملك أوديب.»(1)

« والمسرح كان موجود عند العرب، فقد نظر إليه عند نشأته في البلاد العربية كوسيلة من وسائل التسلية والترفيه، هكذا كان المسرح "مارون النقاش" و"القباني"و "يعقوب" صنوع مسرحا لتقديم الفرجة وسيلة للتسلية و الترفيه»(2)، واتجه هؤلاء الرواد الثلاثة إلى المسرح الغربي، وحاولوا نقله إلى بلادهم، فكان المسرح الذي تمت ولادته على أيديهم مسرحا مستوردا مند البداية. فقد كانوا في وضع لا يسمح لهم بان يتعمقوا النظر إلى التراث ووسائل استخدمه في مسارهم الناشئة، ويبدو انه لم يدر في خلدهم أن هناك شكلا أخر للمسرح غير الشكل الغربي يمكن لهم أن يستخدموه. فحاول "مارون النقاش" أن يقدم المسرحية الجادة التي تعتمد على النص الأدبي، واتجه "أحمد أبو خليل القباني" إلى التركيز أكثر على عناصر الغناء والإنشاد والرقص، ومزج صنوع بين الأثر الأوروبي و الأثر الشعبي في القالب المسرحي الغربي لتقديم كوميديا انتقادية ذات طابع شعبي.

(1)- الأستاذين أبا عوص احمد، الأستاذ الفاربي عبد اللطيف: المرجع السابق، ص432.

(2)- د. محمد مندور: المسرح، دار المعارف، دط، القاهرة، 1959، ص49.

وقد وجد هؤلاء المؤلفون أمامهم تراثا هائلا في المسرح الغربي يمثل عددا كبيرا ومتنوعا من المذاهب والاتجاهات، حاولوا أن يمثلوه فيما حاكوه وأبدعوه من أعمال مسرحية .

«ظل المسرح العربي في شكله الميلودرامي و الدراما مسرحا محافظا على النظام التقليدي للمسرحية الدرامية باستثناء الدراما الشعرية، ولكن هذه التقاليد لم تلبث أن تعرضت لحركات التجديد والتجريب التي قامت بها المسرحية التجريبية »(1)

إن الميلودراما ظهرت شكلا مسرحيا له مميزاته في المسرح الغربي في القرن التاسع العشر وتحددت ملامحه آنذاك بأنه لمسرح قائم على تبني القضايا الاجتماعية الملتهبة وإبرازها والتعبير عنها تعبيرا واضحا وملتزما وسهل الوصول إلى قلوب الناس،« أما إذا نظرنا إلى المسرح العربي المصري الحديث وارتباطه بالميلودراما، فالملاحظ أن البداية الفنية لهذا المسرح كانت في ظل الميلودراما، وذلك لعدة أسباب منها أن الميلودراما هي البداية الطبيعية للدراما الحديثة ومنها أن ظروف هذه البدايات الفنية في مصر كانت معاصرة لظهور الحركة الرومانسية في الأدب العربي الحديث، و الميلودراما بطبيعتها مسرحية خلاصية ذات سمات رومانسية »(2)

والميلودراما ما تقدمت أكثر تطورا وإخلاصا لمفهوم الميلودراما الاجتماعية الغربية وخاصة الفرنسية عند العرب منهم **"محمد ينمور"** و**"توفيق الحكيم"**... .

«وبالنسبة للدراما ما قد حلت في المحل التراجيديا التي ماتت بموت الارستقراطية القديمة في المسرح الغربي منذ القرى الثامن عشر الذي ظهرت فيه الطبقة البرجوازية وابتكرت لنفسها فنا مسرحيا سمته الدراما البرجوازية Bouregois Drama، هذا الفن الذي تطور حتى وصل في نهاية القرن التاسع عشرة مع تطور الطبقة العاملة وتبلور مصالحها إلى الدراما الحديثة »(3) Modern Drama .

(1)- د.الورقي السعيد: المرجع السابق، ص13/12/11.

(2)- روبرت بروستان: المسرح الثوري، دراسات في الدراما الحديثة من ابسن إلى جان جينيه، ترجمة عبد الحليم الشلاوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر، القاهرة، ص2.

(3)-د.فهمي احمد فوزي: المفهوم التراجيدي و الدراما الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، القاهرة، 1986، ص68.

وأما بالنسبة للدراما في المسرح المصري الحديث، « فمن أهم الحقائق البارزة في التاريخ المسرح المصري الحديث أن أغلب النصوص الدرامية التي كتبت في السنوات السبعين الأولى من عمر المسرح العربي ذات وشائج شرعية أو غير شرعية بمسرحيات أوروبية. وتراوحت هذه الوشائج بين الترجمة والتعريب والتمصير والتحوير والاقتباس والاستيحاء و التأثر والاحتذاء»(1)

والمتتبع لتاريخ مصر الطويل يلاحظ أن مصر كانت بؤرة للثقافة اليونانية لمدة عشرة قرون كاملة (من 330 ق.م إلى 640م) مدة البطالسة والرومان وبيزنطة وكانت لغة الثقافة هي اللغة الإغريقية، وقد كنا نتوقع أن تنتشر بين المصريين لغة الإغريق هذه ولكن شيئا من هذا لم يحدث فقد ظل المصريون يتكلمون لغة المصريين القديمة، ويكتبون الكتابة الديموتيقية، وظلوا متمسكين بدينهم وثقافتهم الموروثة.فقد كان المصريون في بؤس مادي يبغضون الإغريق وانقضى ذلك الزمن بفتح العرب لمصر، و لم تمكث مصر أكثر من ستين عاما حتى ضاعت معالم اللغتين الإغريقية والمصرية. وأصبحت مصر بلدا عربيا إسلاميا.

« والأدب المصري العربي قد انفصل عن التفكير الإنساني بل عن الحياة الإنسانية بمعناها العميق ومكثت هذه العزلة حتى سنة 1798. ومن ذلك التاريخ بدأ فتح النوافذ على العالم الحي. ولكن على رغم من الحركة الترجمة والبعثات، ونهضة "**رفاعة**"وتلاميذه فإن التغيير في حياتنا الروحية الثقافية إنما هو إلى يومنا هذا طفيف، والسبب في ذلك أن اتصالنا بالثقافة الأوروبية كان اتصال عقل أكثر منه اتصال إحساس.»(2)

---

(1)- د.حمادة إبراهيم: المرجع السابق، ص20.

(2)- د. العشماوي محمد زكي: المرجع السابق، ص156.

إن الازدهار الذي شهده المسرح العربي في الستينيات أثره في السعي نحو التجريب والتجديد «خاصة بعد أن اكتشف كتاب الدراما الواقعية التي سيطرت على مسرح الستينيات، أن الواقعية جعلتهم يدورون في دائرة مغلقة فقد استنفذت الدراما الواقعية أغراضها، كما قدمت المترجمات مسرحا غربيا جديدا في صياغته ومضامينه وأكثر معاصرة من الدراما الواقعية، كما قدم كتاب هذه الفترة تجارب تمزج السعي للوصول إلى صيغة مسرحية عربية بحرفيات الاتجاهات الطبيعية في المسرح الغربي.»(1)

(1)- د.الورقي السعيد: المرجع السابق، ص403/402 .

الشكل الفني في مسرح توقيف الحكيم:

1) اللغة الحوارية:

اشتهرت مسرحيات الحكيم بلغة حوارية متقنة ومرنة جعل اللغة العربية قادرة على التعبير الدرامي المسرحي. وقد صاغ الحكيم لغة تجمع بين العامية والفصحى وقد طرح هذه القضية في مقدمة مسرحيته **"الصفقة"** قائلا: « التقريب بين طبقات الشعب الواحد وبين شعوب اللغة العربية بتوحيد أداة تفاهم على قدرا لإمكان دون المساس بضرورات الفن.»(1) أما لمسرحياته الذهنية فقد جاءت في شكل للغة حوارية متقنة إلى درجة أن فن الحكيم ارتبط بالقدرة على إجراء الحوار.

2) الأسطورة والرمز:

امتاز الحكيم بفهم عميق لتراث يختلف عن الفهم التقليدي. فتعامله مع التراث تعامل شمولي ينطلق من التراث الشعبي إلى الديني إلى الأسطورة. وتظهر هذه الخصوصيات في تعامله مع الأساطير خالدة و صياغتها بطريقة جديدة و لا تهتم بأسطورة فقط، بل إنها تستلهم ما فيها من مواقف إنسانية خالدة و تحولها إلى رموز ذهنية أو تجريدية.

3)عناصر المسرح:

لقد توفرت في مسرحيات الحكيم عناصر مسرحية كالحوار و الأحداث، و اهتم بالصراع الدرامي, غير أن **" مندور"** يلاحظ أن هذا الصراع كان تجريديا ذهنيا بين مقولات مجردة، و لم يكن إنسانيا يقول«والواقع أن المسرح الذهني لتوفيق الحكيم ممتاز في اختيار القضايا الذهنية التي عالجها في إدارة الحوار الذي يعرضها بواسطته و لكن النقص الواضح في مسرحيات الحكيم الذهنية هو خلق الشخصيات و تحديد أبعادها و تحميلها عبء الصراع الذي يجريه داخل الذهن البشري كما يقول فالشخصيات في مسرحه الذهني لا تبدوا حية نابضة منفعلة بالصراع متأثرة به و مؤثرة فيه ...»(2)

(1)- الأستاذين أبا عوص احمد و الفاربي عبد اللطيف: المرجع السابق، ص437.

(2)- نفسه، ص437.

أشكال المسرح عند توفيق الحكيم ومضامينه :

يمكننا حصر تنوع الكتابة المسرحية عند الحكيم في ثلاث اتجاهات رئيسية:

1) مسرح الحياة:

مسرح الحياة أو المجتمع يستلهم موضوعاته من حياة الأشخاص و المجتمع للكشف عن حقائق النفس المجتمع.«وقد بدا توقيف الحكيم بكتابة مسرح الحياة في مطلع حياته، ومثال ذلك مسرحية **"أريد أن أقتل"** ولعل أهم كتابته حول الحياة تتناول قضية المرأة فقد كتب مسرحيات **"المرأة الجديدة"** و **"جنسنا اللطيف"** و **"حديث صحفي"**، و **"الخروج من الجنة"** و **"النائبة المحترمة"**، و ترتبط كلها بالمرأة. »(1) و جل هذه المسرحيات يهاجم فيها الحكيم المرأة متخذا موقفا سلبيا منها. ولا شك أن اهتمامه الكبير بالمرأة في مسرحياته يجعلنا نقول أنها لعبت دورا كبيرا في حياته. «ويرى الدكتور **"مندور"** في كتابه **"مسرح توفيق الحكيم"** أن رؤية الحكيم للمجتمع وقضاياه في بداية حياته كانت جد سلبية لم تستطع أن تخلد لنا نماذج بشرية كما كان الأمر في المسرح اليوناني والأوربي .

2) المسرح الذهني:

المسرح الذهني هو أهم الأشكال المسرحية عند توفيق الحكيم، وهو فن نشأ في الغرب وهو مسرح لم يخلق ليمثل ولكن ليقرأ مثل بقية الفنون الأدبية الأخرى، فهو ذو طابع تجريدي فلسفي تتصارع فيه الأفكار لا الإنسان بمشاكله الاجتماعية والنفسية، ولكن مجموعة من المقالات الذهنية المجردة كالزمن والموت والواقع والمثال والقدرة ... الخ»(2)

يقول **"محمد مندور"**: « والكثير من مسرحيات الحكيم الذهنية يقوم على فروض فكرية يفترضها أو تفترضها نيابة عنه القصص الدينية أو الأسطورية ثم يأخذ الحكيم في معالجة النتائج التي يمكن أن تتولد عن هذه الفروض لو تحققت.»(3)

---

(1)- الأستاذين أبا عوص احمد و الفاربي عبد اللطيف: المرجع السابق، ص434.

(2)- نفسه، ص435 .

(3)- نفسه، ص نفسها.

3)المسرح الهادف:

« بعد الثورة المصرية سنة 1952م ومجيء الناصرية وقع تحول حاسم في اتجاه الحكيم المسرحي وأصبح متأثرا بمبادئ اشتراكية مما دفعه إلى كتابة مسرحيات اجتماعية تبتعد عن الاتجاه التجريدي الذهني الذي نميز به. وقد كتب هو نفسه في مقال تحت عنوان "التجربة الحية في الأدب" من أبرز سمات الأدب الجديد التجربة الحية، معنى ذلك أن يكون الأدب ذاته عنصرا فعالا حيا في العصر الذي يعبر عنه أو في المجتمع الذي يصفه أو في البيئة التي يسجل أحدثها.»(1)

(1)- الأستاذين أبا عوص احمد والفاربي عبداللطيف: المرجع السابق، ص436.

الخصائص الجمالية لمسرح توفيق الحكيم:

- التنوع في الشكل المسرحي عند **"توقيف الحكيم"** حيث نجد في مسرحياته الدراما الحديثة والكوميديا و التراجيوكوميديا و الكوميديا الاجتماعية.

"جمع توقيف الحكيم بين المذاهب الأدبية المسرحية في كتاباته المسرحية»(1) حيث نلمس عنده: المذهب الطبيعي والواقعي، والرومانسي والرمزي.

- استطاع " توفيق الحكيم" في أسلوبه أن يتفادى المونولوج المحلي الذي كان سمة ظاهرة عند البعض الكتاب الذين سبقوه واستبدله بالحوار المشع والحبكة الواسعة.

- تزخر مسرحيان **"توفيق الحكيم"** بجمال التعبير إضافة إلى حيوية موضوعاتها.

يمكن أن نستنتج خاصية تميز مسرح توفيق الحكيم الذهني بصفة خاصة، ومسرح اللامعقول والاجتماعي بصفة عامة. « وهي النظام الدقيق الذي اتبعه في اختياره للموضوعات وتفاصيلها، وبناء المحكم لهذه المسرحيات الذي توصل إلى أسراره بعد تمرس طويل بأشهر المسرحيات العالمية. »(2)

وكل هذه الخصائص المتنوعة في المسرح توفيق الحكيم توحي لنا وبعمق على انه افتعل الفن المسرحي بوجهة خاصة في الأدب العربي وهذه الوجهة تجسدها تلك النزعة الذهنية المشتملة على عنصري الواقعية و الرمزية. فهذه النزعة هي التي منحته صفة التميز. إذن جمالية الفن المسرحي عند **"توفيق الحكيم"** نتجلى في تلك البراعة الفائقة في تمام الانجاز الدرامي المكتمل عناصره، وفي تلك القدرة على امتلاك ملكة التزاوج بين ما هو واقعي وما هو رمزي.

---

(1)- موسى فاطمة: الخصائص الفنية في مسرح توفيق الحكيم، www.wikipidia.org.

(2)- الصوري محمد مبارك: في الذكرى الأولى لوفاة توفيق الحكيم، مجلة البيان، القاهرة، العدد 270 سبتمبر، 1988 ص54.

طبيعة الرمز في المسرح توفيق الحكيم:

عندما نكون بصدد الحديث عن الرمز أو الرمزية في مسرح توقيف الحكيم، فإن أمورا كثيرة تقفز إلى الذهن، منها ما يتصل بحياته وطبيعته الخاصة التي جعلته يتجه إلى الرمزية ومنها ما يتصل بتكوينه الثقافي والفكري، ومنها ما يتصل بنتاجه الفني.«وقد أظهر توفيق الحكيم اهتماما بالغا بالفنون فدرس الموسيقى والرسم، وكان لهدين الفنيين على الأخص اثر مباشرا على اتجاهه الفني، وهو يرى أن مثل هذا التأثير شيء طبيعي بالنسبة إلى كل مشتغل بالأدب أو ينبغي أن يكون كذلك.»[1] وفي كتابه **زهرة العمر** يصف ذلك الاهتمام الشديد منه بالفنون التشكيلة والموسيقى محاولا إيجاد الروابط الداخلية بين هذين الفنين وبين الأدب.

هذا التعلق الشديد بالفنون المختلفة باعتبارها تمثل وحدة أساسية في البناء والجوهر والغاية إحدى المبادئ الأساسية للمذهب الرمزي، «فليس هناك اتجاه أدبي احتفل بالفنون جميعا مثلما احتفل بها هذا الاتجاه وخاصة في المسرح، وقد اعد الرمزيون على أن المسرح ينبغي أن يستوحي جميع الفنون من رسم وموسيقى ورقص وشعر»[2] ومعظم مسرحيات توفيق الحكيم الرمزية تأخذ من هذا التكنيك بنصيب كبير، فلن يستطيع قارئ أن يتذوقها بعيد عن الجو الموسيقى الإيحائي الذي ينبع من تركيبها الرمزي العميق.

هذا الجو الفني الرفيع الذي عاشه الحكيم في باريس هو الذي« أثر في تكوينه الفكري والفني وحدد مسار اتجاهه نحو الرمزية»[3]، مدفوعا بطبيعته الخاصة ونزعته الروحية الميتافيزيقية فقد انسحبت الرمزية كمذهب في هذه الفترة ولكنها بعد أن تركت بصمات واضحة على جميع الاتجاهات وحتى في تلك التي كانت رد فعل لها. هذا المناخ الثقافي جعله ينبذ الاتجاه الذي اتبعته في مصر. رغم أنه يؤكد أن هذا اللون من المسرح لا زال قائما في فرنسا، ويتعطف نحو الدراما الحديثة ممثلة في الآثار ابسن وتشيكوف بيرانللو وبرنردشو، وميترلينك.

---

(1)- توفيق الحكيم: توفيق الحكيم يتحدث(مجموعة أحاديث له من مختلف الصحف و المجلات) مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، 1971. ص23.

(2) Jacque Robichez, le Symbolisme au Theatre(Lugne.poe et les debuts de l´œuvre).Larche.paris 1957.p176.

(3) Jacob M. Landau Etude sur le Théâtre et le cinéma arabes, tradwt de L'anglais par Francine le Cleac, ed, G.P.Maisonneuve et laroce, paris1965, P128.

ويتضح أثر ميترلينك على وجه الخصوص في نزعة توفيق الحكيم إلى خلق لون من المسرح يعتمد أكثر ما يعتمد على فن الحوار الذي يصوغه في لغة بسيطة موسيقية إيحائية. ويتضح تأثره العميق بميترلينك أيضا في مفهومه للموضوع والشخصيات والقالب.

«وقد ظهرت نزعته الرمزية في أول أعماله المسرحية بعد عودته من فرنسا. وهو مسرحية **"أهل الكهف"** التي صدرت سنة 1933ثم توالت بعد ذلك مسرحياته الرمزية ،وهي **"شهرزاد"**1934 و**"بيجماليون"**1942، و**"سليمان الحكيم"**1943. وغيرها في هذه المسرحيات اعتمد توفيق الحكيم على الأفكار أكثر مما اعتمد على الديكور المسرحي ورسم الأبطال و الشخصيات، وكان همه الأول جعل الحوار شاعريا.»[1] ولكي يستطيع أن يتغلغل في هذا العالم الداخلي المضطرب بكل أنواع النزعات «والأفكار لجأ إلى رمز الذي يعتمد أساس على العدس والإيجاد مثلما يفعل الرمزيون.»[2] وكان الرمزيون في تركيزهم على العالم الداخلي للإنسان متأثرين في ذلك بعلم النفس الذي لفت الأنظار إلى أن وراء عالم الشعور الإنسان الواعي عالما لا شعوريا هو الذي يسير الإنسان ويوجه سلوكه في كثير من الأحيان. وله أثر على شخصيته، لذلك يعتقد الرمزيون أن الشخصية وهم زائف ولا يقيمون لها وزنا في فنهم المسرحي. وحطموا النماذج الإنسانية التي كان المسرح الواقعي التحليلي يعتمد عليها اعتمادا كليا، وقد تأثر توفيق الحكيم بهم فيما يتصل بهذه ناحية حين «يرى فكرة النموذج الإنساني الثابت وهما. »[3] و حين يرتمي في أعماق الذات الغامضة في صراعها مع الكون والأقدار والمجهول، وفي التعبير عن هذه الناحية نجده يرتبط بفلسفة الرمزيين عن كون والحياة والإنسان. أضف إلى ذلك اصطناعه لأسلوب الأداء الرمزي وطرقه في التعبير عن رؤيته الفكرية والفنية. و أهم ما يميز هذا الأسلوب بالدرجة الأولى هو استخدام الصورة والرمز للتعبير عن الفكرة.

---

(1)- تسعديت ايت حمودي: اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع،ط1، لبنان، بيروت، 1986، ص 98/97.

-Atia Abul Naga, Les Sources Françaises du Théâtre Egyptien (1870-(2) 1939) P279.

(3)- د. إسماعيل ادهم، د.إبراهيم ناجي: توفيق الحكيم، الفنان الحائر دار سعد،دط، مصر، القاهرة، 1976 ص131.

وبما أن هذه المسرحيات مؤسسة على الرمز فلا مناص إذن من دراستها على هذا الأساس على أن لنوعية هذا الرمز وطبيعته بعدين أساسيين: احدهما أسطوري يستند مباشرة إلى الوقائع الأسطورية المعروفة الأصل والتي يجعلها توفيق الحكيم إطارا لعمله هذا بعد يندرج في العمل الفني بين شبكة من المدلولات فيتولد عنه البعد الثاني، هذا البعد يمكن أن نصطلح على تسميته **"بالرمز التوليدي"**. وهذين المستويين متداخلان في داخل النص ولا ينفصم أحدهما عن الآخر.

1) الرمز الأسطوري في مسرح توقيف الحكيم:

طبيعته، وظيفته، دلالته:

يعتبر استخدام الخرافة أو الأسطورة كأساس تقوم عليه المسرحية أو الرواية في الحياة المعاصرة تطورا له أهميته في أدب القرن العشرين كما يقول«ريموند و ليامز»[(1)] ولا شك أن وجود مثل هذه الظاهرة في الأدب العربي.«وفي الأدب المسرحي على وجه الخصوص ممثلة في أثار "**توفيق الحكيم**" في نهاية العشرينات من هذا من هذا القرن ظاهرة فوق العادة، ذلك أن توفيق الحكيم يستخدم الأسطورة كشكل من الأشكال التعبير عن تجربة إنسانية معاصرة، فهو لا يتقيد بموضوع الأسطورة و أحداثها، بل مستفيد من الرموز التي تقدمها ويشكلها تشكيلا فنيا وفكريا جديدا يبتعد بها عن المضمون الفكري للأسطورة القديمة.

وتتنوع مصادر "**توفيق الحكيم**" الأسطورة تنوعا كبيرا»[(2)]"يشمل القصص المستمدة من القران والتراث الإسلامي والتاريخ، كما هو الحال في مسرحية"أهل الكهف" "وسليمان الحكيم"،"وشهر زاد"و"السلطان الحائر"و"شمس النهار"، أو المستمدة من الأساطير الإغريقية كما هو والحال في مسرحية"بجماليون"،و"الملك وأوديب".و من الأساطير الفرعونية في"ايزيس"و من الأساطير المستمدة من "الفولكلور" الشعبي كما هو الحال في مسرحية "يا طالع الشمس"حيث استقى من العادات الشعبية بعض الرموز التي تؤدي وظيفة الأسطورة تشكيلا خاصا ويضيف لها أبعادا جديدة لم تكن في أصل الأسطورة واستخدام الأساطير كرموز أدبية له وظيفتان أساسيتان:

---

(1)-ريموند وليامر: المسرحية من ابسن إلى اليوث- ترجمة د.فايز اسكندر، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، 1963، ص312.

(2)- د.احمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب. دط القاهرة، 1978. ص105.

الأولى كما يقول "توماس مان" "الأسطورة نسق لازماني" فهي كنسق لازماني تحملنا إلى ما وراء الزمان ومقتضيات وجودنا للنظر إلى الواقع الإنساني في شموليته وعموميته«فالشخصيات الأسطورية تفقد هويتها الذاتية لتذوب في الوضع الإنساني العام»[1]خارج الزمان والمكان.

والوظيفة الثانية أن الأسطورة قد تكون رمزا لشكل توعي ونموذجي من الهوية الإنسانية فالبحث عن جذور الأسطورية قد لا يكون بحثا عن الهوية الشخصية «بل عن توحد مع الجنس البشري عموما، والرموز المستقاة منها المؤلف نوعا من اللغة العمومية ونستطيع أن تخاطب الجميع بلغة الجميع.»[2] و يعبر"هانز ميرهوف" عن هاتين الوظيفتين بعبارة موجزة في قوله: « و قد تنقل الأساطير حسا بالأساطير الزمني و الوحدة التركيبية إلى ذات الإنسان»[3]، و يمكن القول أن "**توفيق الحكيم**" في استخدامه الأسطورة قد حقق هاتين الوظيفتين. و يمكن تحديد طبيعة الرمز الأسطوري و وظيفته عند "**توفيق الحكيم**" في بعدين أساسيين: البعد الميتافيزيقي- البعد الاجتماعي. و قد ركزت على الجانب الأول باعتبار أن الرؤية التي يشكلها خلال هذا البعد تتفق مع المفهوم الفلسفي للمذهب الرمزي.

و يمكن القول أن مسرحيات الحكيم تستمد قوتها التعبيرية من ذلك العمق الميتافيزيقي التي تصدر عنه، و تلك الأبعاد الإنسانية التي تتحرك عبرها بالإضافة إلى وسائل الأداة الرمزي التي يستخدمها "**توفيق الحكيم**"»[4] و هذا ما يجعلها قريبة إلى الرمزية في مفهومها الفكري و في أسلوبها الفني.

(1)- هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ترجمة د. اسعد رزق.مؤسسة فرنكلين للطباعة و النشر، القاهرة، 1972، ص90.
(2)- المرجع نفسه، ص 91 .
(3)- نفسه، ص 91.
(4)- تسعديت ايت حمودي: المرجع السابق ص 105.

الرمز التوليدي:

تتمثل قدرة "توفيق الحكيم" في أعماله السابقة في تجاوز القصص والأساطير وما تقدم من إيحاء إلى التشكيلات، والعلاقات البنائية الرمزية التي تتولد من خلال التطور الدرامي في المسرحية، وتأتي هده التشكيلات والعلاقات في هدا المجال، لتحدد من خلالها الخصائص الفنية التي تتحول بفضلها الدلالات القصصية والأسطورية من سباقها المحدود المعروف، إلى وظيفتها التعبيرية الجمالية داخل الأدب العربي وهذا العنصر(التشكيل) أو(توليد الرموز) هو الذي يمارس سلطة التأويل وإعادة الخلق، وبفضله تتحول الدلالات القصصية والأسطورية إلى جزء من التجربة وعلى ذلك فالكاتب يجمع بين الرمز القصصي والأسطوري على اختلاف مصادره، والرمز التوليدي وقد يتشابك هذان الرمزان تشابكا يصعب معه التفريق بينهما. «وهذا ما يجعل الرمز التوليدي مزدوج الوظيفة، والغاية يؤدي ما تؤديه الدلالة الأسطورية حين يعيد إلى أذهاننا كل العواطف والخلجات وكل الانفعالات التي تثيرها لدينا الأسطورة كما انه يؤدي وضيفة أخرى وهي الوظيفة الأساسية في العمل الفني حين يربط بين مختلف العناصر والمعطيات داخل العمل الفني.»(1)

وهكذا نجد الشخصيات في مسرحيات الحكيم جمعت بين دلالتها الأسطورية والمغزى الذي يتولد من السياق الخاص المرتبط ارتباطا وثيقا برؤية الكاتب، «و بذلك يصبح الرمز الذي يتولد عن هذا التفاعل بين العناصر المختلفة مزدوج الدلالة: له مدلول مباشر ينبثق من الأسطورة نفسها و له مدلول غير مباشر يخضع للسياق الشامل، أو للفكرة العامة التي تنظم الرؤية كلها، و هذا الأسلوب طالما دعا الرمزيون إلى تحقيقه»(2)، "فمالارميه" يرى انه لا ينبغي إعادة الأسطورة كما هي، «و لكنه ينبغي خلق وجه جديد لم تعرفه الأسطورة و هذا ما فعله "توفيق الحكيم"، "فبجماليون" الحكيم وجه جديد للأسطورة، و شهرزاد،

و شهريار، و اوديب و ايزيس و غيرها من الشخصيات الأسطورية التي خلقها خلقا جديدا كلها وجوه جديدة لم تعرفها الأسطورة.»(3)

---

(1)- تسعديت ايت حمودي: المرجع السابق، ص 167/166.

(2)- المرجع نفسه، ص 168.

(3)- نفسه، ص نفسها.

و أسلوب "توفيق الحكيم" مرتبط بأسلوب "ميترلينك" من حيث أن البناء الدرامي لا يتمثل في الصراع الخارجي، أو الصراع النفسي الذي يعتمد على تحليل الدوافع النفسية للشخصيات، و إنما يتمثل في خلق الجو الإيحائي الذي يثير نوعا ما من القلق و الغموض و التوتر. و ذلك باستخدام الوسائل الرمزية الكفيلة بذلك« فعند الحكيم المشهود و الصورة كسمات و معالم دلالية مثقلة و مشحونة بالمعنى و الإيحاء، فمن خلال هذه الصور الغامضة و المشاهد المنتزعة من عالم اللاوعي، نلمح المجهول الذي يكتنف حياة الشخصية، ونستشعر قلق النفس إزاء ما يحيط بها من أسرار، و قد بلغ هذا الاستخدام عنده "توفيق الحكيم" ذروته في مسرحية "شهرزاد" فالمشهد الذي تظهر فيه شهرزاد و بجانبها حوض من الماء الصافي تنعكس على صفحته صورتها. »(1)

يرتبط مدلولها بالمدلول الذي تمثله "شهرزاد" و بعمقه، و يرتبط كذلك بالرؤية الكلية للكاتب، و هي أن "شهرزاد" رمز للطبيعة أو الكون "شهرزاد" الذي تنعكس على صفحته خيالتنا وأحلامنا وأفكارنا، وصورة الشمس الغاربة وصورة "شهرزاد" في تمثال "ايزيس" وصورتها في عيني بيديا. هذه الصور كلها تتجمع عناصرها وتتضافر لتشكل في أذهاننا تلك الأصداء الداخلية لأعماق الشخصية ولتكون لها قوة الرمز.

---

(1)- توفيق الحكيم: شهرزاد، مكتبة الآداب، ط3، القاهرة، دس، ص38.

أوجه التشابه والاختلاف بين مسرح توفيق الحكيم والمسرح الغربي:

ا) أوجه التشابه:

يعتبر توفيق الحكيم من ابرز رواد الأدب العرب في العصر الحديث ويعني هذا الأخير انه من الذين اخذوا على عاتقهم حركة التجديد و التغيير، وعندما نقول التجديد و التغيير فإننا نعني بهذا هو النهوض بهذا الأدب في أرحب أشكاله و أجناسه. و هذه الحركة التجديدية لم تأت من الفراغ بل كان مردها دوافع وعوامل قوية يشهد عليها تاريخ هذا الأدب، ومن أهم هذه العوامل نقول عامل تلك الحركات التي قام بها معظم كتاب هذا العصر بالاطلاع على الثقافة الغربية، و اكتشاف فنياتها بمرجع الدراسة و التأهيل. «و"توفيق الحكيم" هو النموذج لهذا العامل الرئيسي الذي تميز به العصر الحديث. فقد سافر إلى فرنسا لدراسة الحقوق التي كانت رغبة والده، أما في ذاته كان يحمل حبا بليغا للفن المسرحي. فامتلك هذا الفن وجدانه و ذهنه فراح يحاول وبكل اجتهاد أن يجلب هذا الفن إلى أدبنا ويجعل له بوادر و مبادئ كالتي هي راسخة في جذور الأدب الغربي. وقد كان ما سعى إليه. »(1) فقد تمكن من أن يؤرخ لهذا الفن في أدبنا العربي، وبحكم انه عاصر مراحل انتقالية في المسرح بدءا من سفره إلى فرنسا، حيث عاش تلك التحولات التي مر بها المسرح، خاصة بعد الحرب العالمية الأولى، وقتها كانت المسارح الشعبية في الأحياء السكنية أو ما تسمى بمسارح "البوليفار" مرورا بمرحلة الحركة الثقافية، التي ظهرت في فرنسا، فمعايشته لكل هذه التحولات تجعل منه السباق في عصره في افتعال الفن المسرحي وجعله فرعا هاما من فروع هذا الأدب، و في عصر توفيق الحكيم كان الاحتلال الذي امتد في معظم أرجاء الوطن العربي فقد كان لهذا بليغ الأثر في نفوس الكثير من الطبقة المثقفة في تلك الحقبة الزمنية، وبالتحديد في مصر ظهرت جملة الثورات المعادية للاحتلال الانجليزي. «فقد قدم "توفيق الحكيم" بمرجعية قومية وطنية بحتة مسرحية "الضيف الثقيل" التي كان مردها طول مدة الاحتلال الانجليزي في مصر فنعته بالضيف الثقيل الغير المرغوب فيه فكان هذا العمل أول عمل رسمي مكتوب نسبة لتوفيق الحكيم. »(2)

(1)-عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها، دار الفكر العربي، مدينة نصر، ط1، القاهرة،2003، ص28.

(2)- المرجع نفسه، ص32.

إن الرحلات الدراسية التي قام بها إلى الخارج أكسبته روح التطلع والتأثر والاكتساب والنقل في أحسن صورة دون تقليد أو مبالغة في هذا التأثر.

فيظهر تأثر"الحكيم"في اختباره لموضوع مسرحية "ايزيس" بالمسرح الفرنسي والكلاسيكي الحديث، وليس هذا بالنسبة لايزيس فقط بل لجميع مسرحياته التي استلهم فيها التراث الإنساني العالمي فالكلاسيكيون المحدثون في فرنسا كانوا يختارون موضوعات مسرحياتهم من أساطير اليونان و الرومان وكذلك توفيق الحكيم في مسرحه اعتمد على ذات التراث العالمي، فاستلهم أعمالا عن "بيجماليون" و "أوديب" و"براسكا" و"أهل الكهف"وأخيرا"ايزيس"وان كانت المسرحيتان الأخيرتان من الموروث الديني والأسطوري المصري العربي. لكن توفيق الحكيم في استلهامه لكل هذه الأعمال نهج منهج الكلاسيكيين الفرنسيين في الاتجاه بإنتاجهم الفني اتجاها إنسانيا خالصا.

«وكذلك ظهر تأثير الحكيم من مسرح "شكسبير" و استفاد منه، حيث انه لم يلتزم بوحدتي الزمان والمكان، فجاء الإيقاع العام للحدث في الزمان متفاوتا.»[(1)] فالحكيم الذي أقنعه عباقرة الأدب الفرنسي وأساتذة كبار من الجامعات الفرنسية بضرورة العودة إلى جذور الفكر الأوروبي، كان جادا في دراسة الأدب التمثيلي و لم يحاول للأسف تعلم اللغة الإغريقية واكتفى بقراءة مؤلفات كتابها في ترجمات فرنسية. إذن توفيق الحكيم فنان مبدع مقتدر، ولكن مقدرته الإبداعية كانت محدودة الحركة، مكبلة بقيود ما درس من تفسيرات للتراث الإغريقي في الأدب الفرنسي الذي يتحمل على الأرجح الجزء الأكبر من مسؤولية الإيحاء للمؤلف بالمسرحيات الذهنية والتأثيرات الكلاسيكية في مسرحياته الأخرى.

«وكذلك نرى الحكيم يتفق مع رأي "ميترلنيك" في اعتباره للحوادث التي تجري على المسرح عاملا ثانويا و ليس العامل الأصلي في المسرح، فجوهر المسرح كما يرى توفيق الحكيم هو إثارة الاهتمام بمشكلة إنسانية معينة ثم إشباع هذا الاهتمام.»[(2)]

---

(1)- حسين كمال الدين: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ط1، الدار اللبنانية، 1993، ص13.

(2)- توفيق الحكيم: المرجع السابق، ص24.

و يبدو هذا الاتفاق واضحا في حديث توفيق الحكيم عن الحدث المسرحي ووظيفة الحوار إلى الحد الذي تشابه فيه العبارات يقول الحكيم: « فالحدث المسرحي يتجسد في حركة الحوار و حركة الفكرة وحركة المشكلة، فقد نجد مسرحية لا يتحرك فيها الأشخاص حركة بدنية، ولا تحدث فيها حوادث إطلاقا قد تكون عبارة عن شخصية واحدة أو اثنين أو أكثر ونجد هؤلاء الأشخاص لا يفعلون شيئا سوى الجلوس و الكلام، ولكن هذا الكلام بتركيزه على مشكلة مثيرة للمشاهد تجعله يشعرنا بأنه داخل حركة متطورة تستولي عليه، والأمر مشابه لما يحدث في جلسة محكمة. »(1) هذا الحديث أشبه ما يكون بحديث ميترلنيك عن الحوار، وما ينبغي إن يكون موضوعا صالحا للمسرح.

ولم يتوقف تأثر توفيق الحكيم بميترلنيك عند حد التقليل من الحركة الخارجية واعتماده أساسا على الحوار لإبراز الحركة الداخلية للنفس،« وإنما تأثر به أيضا في ربط هذا الصراع في نفس الإنسان بالقوى الخفية وبالمجهول والأقدار، وبالاهتمام بالمشكلات الكبرى للمصير الإنساني. حيث يرى ميترلنيك انه لا ينبغي التوقف عند فترة استثنائية من حياة الإنسان، وإنما ينبغي التركيز على وضع الإنسان في الكون وعلاقته بالوجود نفسه. »(2)

---

(1)- توفيق الحكيم: المرجع السابق ص23. انظر ما يقابل هذا الحديث عند ميترلنيك، Le Trésor des humbles, P187/188.

(2) -Maurice Maeterlinck, Le Trésor des Humbles,18ed.societe du mercre de France.paris(s.d). P192.

ب) أوجه الاختلاف:

أن اختيار توفيق الحكيم للفن المسرحي راجع إلى حياته وميله إلى الفن واطلاعه على كبار الأعمال المسرحية الغربية وكونه من الجيل الجديد الذي يمثل الطبقة الوسطى الفتية التي سعت إلى تجديد الثقافة والأدب العربي. يقول "غالي شكري" في كتابه ثورة المعتزل عن مسرح الحكيم: « كان نقلة ثورية في تاريخ الأدب العربي، فهو لم يكن مجرد إضافة إلى احد فروعه المستقرة ولكنه كان فرعا جديدا يضاف إلى شجرة هذا الأدب، فارتياد الحكيم للشكل المسرحي في اللغة العربية يعد ثورة فنية كاملة. »(1) و يرجع "غالي شكري" هذه الأهمية إلى ثلاثة عوامل: « أولها أن الحكيم خرج بالفن المسرحي من الفوضى والتهريج نحو إقامة فن أصيل، وثانيها انه استلهم كبار المسرحيين العاملين وفهم بعمق خصائصهم الفنية، و ثالثها انه كان يتجنب الإفصاح المباشر عن أرائه وأفكاره و لهذا اتجه إلى الأسطورة والرمز. هكذا بقت خطوة الحكيم جادة في المسرح المصري الحديث. »(2)

فالحكيم كان ينفرد بالدراما الذهنية في المسرح المصري الحديث في سلسلة مسرحياته الذهنية،التي قال عنها في المقدمة التي صدر بها مسرحيته بيجماليون 1946:
« ولكنني أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن، و اجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز. »(3) كما يقرر توفيق الحكيم في هذه المقدمة انه قد استبدل المفاجأة التقليدية بمفاجأة أخرى، تتفق مع الشكل الجديد الذي تخيره «ولكن المفاجآت المسرحية لم تعد في الحادثة بقدر ما هي في الفكرة.»

«والمسرح الذهني عند الحكيم في اغلبه يمتاز بغلبة الناحية العقلية و خضوعه لمقتضيات فكرية ذهنية يريد المؤلف أن يبرزها عن طريق الحوار. »(4)

(1)- الأستاذين: أبا عوص احمد و الفاربي عبد اللطيف: المرجع السابق، ص434/433.
(2)- المرجع نفسه، ص434 .
(3)- د. الورقي السعيد: المرجع السابق، ص99.
(4)- د. عبد القادرالقط: في الأدب المصري المعاصر، دراسة تطبيقية لمشكلات معاصرة في الأدب و الثقافة في مصر، مكتبة مصر، ط1، القاهرة، دس، ص46.

أما في المسرح الغربي،« تعرف معاجم المصطلحات الدرامية دراما الأفكار Drama of Ideas بأنها المسرحية التي تعنى في المحل الأول بمناقشة الأفكار التي غالبا ما تتصل بالأوضاع الاجتماعية و السياسية.»(1) و يعني هذا أن مسرحية دراما الأفكار هي تلك المسرحية التي تتراءى فيها الفكرة شيئا فشيئا من خلال ما يدور فيها من صراع و لا تكتمل هذه الفكرة إلا بانتهاء هذا الصراع، فليست الفكرة هي الهدف الأصلي من المسرحية و إنما هي تحصل بالضرورة خلال عملية الصراع بين الأقطاب المتقابلة أو التناقضات.

«و يتوجه مؤلفو هذه المسرحيات بها عادة إلى العقل وذلك دون إغفال لحقيقة العمل الفني، و هي أنه يوحي بالفكرة وليس وسيلة لنقل الفكرة. »(2)

«ازدهرت هذه الدراما في نهاية القرن التاسع عشر في فرنسا بظهور مجموعة من الكتاب ساعدوا على تطوير مسرحية الأفكار التي رسم خطوطها الرئيسية «اوجيه» و«دوماس الصغير»»(3) ومن هؤلاء الكتاب:«بول هرفيوPaul Hervieu»و«هنري بك Henry Becque.» و كان أكثر هؤلاء الكتاب تطرفا في الاعتماد على الأفكار و التحليل الذهني في حبكة المسرحية و في عرض الشخصيات. وتعتبر مسرحية دراما الأفكار مرحلة متطورة عن الميلودراما. «وقد حاول» برناردشو» أن يقدم عددا من مسرح الأفكار، ولكن على نحو يختلف كثيرا عن مسرح «بريبوBrueur».وأصحابه ذلك أن «شو» لم يدع فكرة واحدة تفرض وجودها على الحركة في المسرحية كلها، بل انه تمكن من أن يجعل شخصياته تجسما لمفاهيم ذهنية يكسبها في النهاية الصفة الإنسانية. »(4)

(1)- د. حمادة إبراهيم: المرجع السابق، ص144.

(2) Philip.A.Coggin : Drama and Eduction, Thames and Hudson, London, 1950, P249.

(3)- الأردايس نيكول: المسرحية العالمية، ج4، ترجمة د.شوقي السكري، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ص17.

(4)- د. الورقي السعيد: المرجع السابق ص99.

وفي مسرح اللامعقول يقول توفيق الحكيم: « إن اللامعقول عندي ليس هو ما يسمى بالعبث في المذاهب الأوروبية ولكنه استكشاف لما في فننا وتفكيرنا الشعبي من تلاحم المعقول في اللامعقول ولم يكن للتيارات الأوروبية الحديثة إلا مجرد التشجيع على ارتياد هذه المنابع فنيا دون خشية من سيطرة التفكير المنطقي الكلاسيكي الذي كان يحكم الفنون العالمية في العصور المختلفة. فما إن وجدنا تيارات و مذاهب تتحرر اليوم من ذلك حتى شعرنا أننا أحق من غيرنا بالبحث عن هذه التيارات في أنفسنا، لأن عندها أقدم و أعمق واشد ارتباطا بشخصياتنا. »(1)

(1)- د.دوارة فؤاد: في النقد المسرحي، المؤسسة المصرية العامة للتأسيس و النشر، دط، القاهرة، 1963، ص26.

خاتمة

لقد ظهرت في الأدب المقارن جملة من الدراسات المعمقة والتي تجسدت فيها تسمية بعاملي التأثير والتأثر التي جسدها أولئك الأدباء الذين أرادوا لأدائهم التوسع و الامتداد محاولين بهذا الاطلاع على فنون وآداب الأمم الغربية جاهدين في ذلك بحكم عاملي الاحتكاك و التأثر بهذه الفنون التي لم يعرف لها أدبنا العربي سبيلا، فالعرب اتصلوا بالثقافات الأجنبية و الآداب الغربية بالوسائط المختلفة واقتبسوا من ألوان الثقافة الغربية والآداب الأجنبية،وكان من أثار ذلك كله أن استعادت الرمزية الأسلوبية العربية نضارتها بعيدة عن التكلف والصنعة، وأيضا التقت الرمزية العربية الحديثة برمزية أخرى غريبة اتخذت شكل مذهب أدبي في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر،والرمزية عند الغربيين مذهب يخالف في أصوله ومبادئه الرمزية عند العرب،فهو مذهب ينزع إلى الذاتية المطلقة وينفر من العلم الواقع المحسوس، وينزوي عن المجتمع، وقد استهدف هذا المذهب غرضين أساسيين:أولهما:تخليص الشعر من العناصر النثرية، وثانيهما الاتصال بالعالم المثالي عن طريق الفن، و الأدب العربي لم يكن بمعزل عن المجتمع، وما يدور فيه من أحداث سياسية و اجتماعية فقد شاع في بعض الأدب العربي الحديث كثير من مظاهر الرمزية الأوربية في مصر بوجه خاص، وفي لبنان بوجه أخص، وحاول بعض الأدباء أن يتجهوا اتجاها رمزيا غربيا في الفن المسرحي الذي يعدمن أكثر الفنون بعدا عن أدبنا العربي، ولكن هذا لم يكن مستحيلا على الأديب مثل "توفيق الحكيم" الذي كان مولع بهذا الفن، فعمد وبكل اجتهاد خاصة وهو في فرنسا إلى كشف قواعد وأسس الفن المسرحي والقراءة لأصوله ومنابعه اليونانية والإغريقية،فقد استطاع بفنيته الكبيرة أن يؤصل لهذا الفن في أدبنا العربي، متأثرا في ذلك بالمسرح الغربي، ومستلهما تراثنا العربي، مجسدا في ذلك الرمز، فهو على مستوى المضمون قد استطاع أن ينقل هذا الأدب من التهريج و التسلية التي حولته إلى مجال للترفيه، وهو على مستوى الشكل قد استطاع بالفعل أن ينفخ في اللغة العربية نفسا جديدة يخرجها من دائرة اجترار الأشكال المتوارثة، وبخصائص المسرح استطلع الحكيم أن يؤصل في الثقافة العربية ذلك المولود الجديد الذي ظل متأرجحا بين القبول والرفض لمدة طويلة.

قائمة المصادر والمراجع

❖ القرآن الكـــــريم:

1 -سورة آل عمران: الآية 41، الخطاط: عثمان طه، دمشق.

2-ســورة الشعراء: الآيات226, 225, 224، الخطاط: عثمان طه، دمشق.

❖ المصـــــــادر:

3 - ابن منظور: لسان العرب، ج6، دار صادر، ط2، بيروت2000.

4 - د.نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، هلا للنشر و التوزيع، ط1، 1999

5 - الأستاذين : أبا عوص, عبد اللطيف الفاربي : الحركات الفكرية و الأدبية في العالم العربي الحديث, دراسات ونصوص محللة,دار الثقافة للنشر والتوزيع،طبعة1424،2003.

6 - الحكيم توفيق: توفيق الحكيم يتحدث(مجموعة أحاديث له من مختلف الصحف والمجالات) مطابع الأهرام التجارية، القاهرة.

7 - الحكيم توفيق: أهل الكهف، دار مصر للطباعة، سعيد جوده السحار وشركاءه، مكتبة مصر، 3ش كامل صدقي الفجالة1933.

8 - الحكيم توفيق: شهر زاد، مكتبة الأدب، ط3، القاهرة، دس.

❖ المراجع:

9 - د.إبراهيم حمادة:مدخل إلى تاريخ المسرح العربي، هل الدراما فن جميل، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1978.

10 أدهم إسماعيل ود.إبراهيم ناجي: توفيق الحكيم، الفنان الحائر، دار سعد، دط، مصر، القاهرة1976.

11 أيت حمودي سعدية: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة للطباعة و النشر والتوزيع، ط1، بيروت1986.

12 د.إسماعيل عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة ودار العودة، ط5، بيروت1972.

13 د.دوارة فؤاد: في النقد المسرحي، المؤسسة المصرية العامة للتأسيس والنشر، دط، القاهرة1963.

14 هلال محمد غنيمي: الأدب المقارن، إشراف عـــــــام: داليا محمد إبراهيم، تاريخ النشر، طبعة7، يوليو 2006.

15 حامد حنيفي داود: تاريخ الأدب الحديث، تطوره، معالمه الكبرى ومدارسه، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، 1983

16 د.عباس عبد الواحد محمود: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، ط1، دار الفكر العربي1996.

17 عبود مـارون: جدد وقدماء، دار الثقافة، ط5، بيروت.
18 عقل سعيد: المجدلية، المكتب التجاري، ط2،1960 عن ياسين الأيوبي.
19 د.عثمان أحمد: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، القاهرة1978.
20 فاطمة الزهراء محمد السعيد: العناصر الرمزية للقصة القصيرة، دار النهضة، دط، مصر1984.
21 د.فوزي فهمي أحمد: المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، القاهرة1986.
22 د.فتوح أحمد محمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، دط دس.
23 د.صالح عبد الرحمن نصرت: في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، ط1، دار جهينة، عمـان2007.
24 مندور محمد: الأدب ومذاهبه، إشراف عام: داليا محمد إبراهيم، تاريخ النشر: ينـاير2004.
25 د.مصطفى سويف: الأسس الفنية للإبداع الفني الشعر المعاصر، دار المعارف، دط، دس.
26 كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ط1، لدار اللبنانية1993.
27 د.مندور محمد: المسرح، دار المعارف، دط، القاهرة1959.
28 نجاة عمار الهمالي: الصورة الرمزية في الشعر العربي الحديث، شعر خليفة التليسي نموذجا، الناشر: مجلس الثقافة العام دط، القاهرة2008.
29 نصر عاطف جودة: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الكندي، دار الأندلس، ط1، 1978 .
30 الأيوبي ياسين: مذاهب الأدب، معالم وانعكاسات، المؤسسة الجامعية والنشر والتوزيع، دط، دس.
31 البستاني بطرس: محيط المحيط، ط2، لبنان، دس.

32 الدسوقي عمر: المسرحية نشأتها وتاريخها و أصولها، دار الفكر العربي، مدينة نصر، ط1، القاهرة2003.
33 د. السعيد الورفي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية ط1، مصر2002.
34 العشماوي محمد زكي: المسرح، أصوله، واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ط1، بيروت،دس.

35 الشيخ حجازي سلامة: رائد المسرح العربي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.د ط، القاهرة1968.
36 القط عبد القادر: في الأدب المصري المعاصر، دراسة تطبيقية لمشكلات معاصرة في الأدب والثقافة في مصر، مكتبة مصر، ط1، القاهرة، دس.
37 دار الراعي علي: فن المسرحية، سلسلة كتب للجميع، دط، القاهرة1959.
38 ـلرباعي عبد القاهر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام.دط، الأردن1980
39 الرماني إبراهيم: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية،دط،الجزائر،دس.
40 د.أنطوانيوس بطرس: الأدب،تعريفه، أنواعه،مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب،ط1، طرابلس، لبنان،2013.

❖ المـــــــــراجع الأجنبيـــــــــــــــة

41-Encylopedia butannica v21, year1956.

42- MACTERLINK MAURICE, le trésor des humbles, 18 ed, société du mercure de France, paris (s.d).

43-A.coggin Philip : Drama and Eduction, thames and hudson, london ,1950.

44- Abul Naga Atia , les sources françaises du théâtre égyptien(1870-1939).

45-Jacob M ,Landau étude sur le théâtre et le cinéma arabes ,traduit de l'anglais Par francine le cleac H,ED,G,P, maisonneuve et laroce,paris1965.

46- robichez Jacque , le simbolisme au théâtre et le cinema arabes,(lugné-poc et les debuts de l'œuvre). Larche, PARIS1957.

47-BENTLY ERIC :the play wright as thinker,199reynal and hitchcock, NEW YORK,1946.

❖ المراجــــــع المترجمة:

48- هانز ميرهوف: الزمن في الأدب،ترجمة د.أسعد رزق مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، القاهرة،1972.

49-- فيرنرب- فريدريك،ديفيد هنري مالون: حدود الأدب المقارن، ترجم وقدم له وعلق حواشيه أ.د.عبد الحكيم حسان- أستاذ الأدب المقارن بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة الناشر: مركز الحضارة العربية، ط،ع،1 –القاهرة2003.

50-- كـــاودن: الأدب وصناعته،ترجمة جبرا إبراهيم جبرا-مكتبة منيمنة، بيروت، دط،1962.
51- ماكليش، الشعور والتجربة،ترجمة سلمى الخضراء الجيوشي، بيروت1963.
52- روبرت بروستاين: المسرح الثوري، دراسات في الدراما الحديثة من ابسن إلى جان جنيه، ترجمة عبد الحليم البشلاوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة.
53- ريموند وليامر: المسرحية من ابسن إلى اليوت، ترجمة د.فايز اسكندر، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة1963.

❖مواقع الأنترنـــــت:

54 - الرمزية في الأدبين العربي و الغربي www.com.org
55- مطران خليل مطران: ديوان خليل، القاهرة، دار المعارف www.com.org
56- أدهم اسماعيل1952، توفيق الحكيم،مصر،طبع،دار سعد www.com. org
57- موسى فاطمة: الخصائص الفنية في مسرح توفيق الحكيم www.wikipidia. org
58- ضيف شوقي: حياة توفيق الحكيم، الموسوعة الحرة www.wikipidia. org

❖ المجـــــلات:

59- ميترلنك موريس و المذهب الرمزي في المسرح-مجلة المسرح مــــــاي1966.
60- محمد مبارك الصوري: في الذكرى الأولى لوفاة توفيق الحكيم، مجلة البيان القاهرة، العدد270سبتمبر1988.

❖ الديــــــــوان:

61- بدر شـــــــاكر السباب: الديوان، ج1، بيروت، دار العودة.

الفهرس

- الخصائص الجمالية لمسرح توفيق الحكيم.

- طبيعة الرمز في مسرح توفيق الحكيم.

- أوجه التشابه و الاختلاف بين المسرح توفيق الحكيم والمسرح الغربي.

- خاتـــــمة
- الملحق:
  - ترجمة عن حياة توفيق الحكيم
    - سيرته
    - مؤلفاته وأدبه.
  - ملخص لمسرحية "أهل الكهف أنموذجا"
- المراجع والمصادر